αφιέρωμα στο ρεμπέτικο τραγούδι



Με αυτό το πρώτο αφιέρωμα στο ρεμπέτικο τραγούδι, εγκαινιάζουμε μια σειρά αφιερωμάτων στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, που θα συνεχιστούν με το δημοτικό τραγούδι, την ελληνική λαογραφία και τη σημασία της, το θέατρο σκιών, κ.ά.

Αποτελεί, τωόντι, μεγάλο κενό στο εγχείρημα του *Άρδην* μέχρι σήμερα το ότι δεν έχουμε πραγματοποιήσει ανάλογο αφιέρωμα στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, παρότι έχουμε εκατοντάδες –κυριολεκτικά– φορές επισημάνει την βαθύτατη διχοτόμηση μεταξύ της λόγιας και της λαϊκής παράδοσης και την **υποτίμηση** της τελευταίας από τους λογίους και τις κυρίαρχες ελίτ.

Αυτή η υποτίμηση έχει εκφραστεί διαχρονικά με την ανάλογη στάση πολλών διανοουμένων του ελληνικού «διαφωτισμού» απέναντι στο δημοτικό τραγούδι –όπως συνέβαινε και με τον **Κοραή**– και έπρεπε να εμφανιστεί ο Γάλλος **Φωριέλ** το 1824 και να ακολουθήσει ο **Διονύσιος Σολωμός** και η **Επτανησιακή Σχολή**, για να αρχίσει σιγά-σιγά να αλλάζει η στάση των λογίων και των πεπαιδευμένων απέναντι στο μεγαλύτερο πνευματικό κατόρθωμα του ελληνικού λαού.

Το ίδιο, σε ακόμα μεγαλύτερη κλίμακα, έχει συμβεί με το ρεμπέτικο τραγούδι. Εδώ μάλιστα το σύνολο σχεδόν των πολιτικών και των πνευματικών δυνάμεων της χώρας θα στραφούν αρχικά εν σώματι εναντίον του ρεμπέτικου τραγουδιού, χρησιμοποιώντας ως βασικό επιχείρημα ότι πρόκειται για μια μουσική «ανατολίτικη» και ξενόφερτη που εκφράζει το κοινωνικό περιθώριο, απόψεις που εκ των υστέρων θα αποδειχτούν εσφαλμένες. Έτσι ο Μεταξάς εξόριζε τους κομμουνιστές, αλλά συμφωνούσε μαζί τους στην κοινή απέχθεια προς το ρεμπέτικο.

Και μόνο οι μουσικοί μας, όπως ο **Μανώλης Καλομοίρης** και ο **Δημήτρης Μητρόπουλος** ή μουσικολόγοι όπως ο **Κ. Ψάχος** θα εναντιώνονται στη διάρκεια

Ο καθρέφτης

Στίχοι-Μουσική: Δημήτρης Γκόγκος, Μπαγιαντέρας
Πρώτη εκτέλεση: Μπαγιαντέρας-Σαββόπουλος

Ένας καθρέφτης στην ψυχή μου είναι κρυμμένος
που φαντασία τόνε λένε οι πολλοί
κι όταν συμβαίνει να σε σκέφτομαι θλιμμένος
στο κρυσταλλένιο του σε βρίσκω το γυαλί.

Ένας καθρέφτης που άλλοι λένε λογισμό
μου ζωντανεύει ό,τι θέλω να ξεχάσω.
Αχ να μπορούσα στο μεγάλο μου καημό
σε χίλια δυο κομμάτια να το σπάσω.

Ένας καθρέφτης ό,τι έχασα μου φέρνει,
είν’ η ανάμνηση πως πάλι ζω ξανά
μαζί με σένα μια ζωή ευτυχισμένη
που μπρος στα μάτια μου σαν όνειρο περνά.

του μεσοπολέμου σε αυτή την καταδικαστική ομοφωνία. Εξ άλλου πάλι από μουσικούς όπως ο **Μάνος Χατζιδάκις** με την περίφημη διάλεξη του 1949 καθώς και μουσικολόγους όπως ο **Φοίβος Ανωγειανάκης**, θα αρχίσει μετά τον πόλεμο μια διαδικασία αποκατάστασης του «ρεμπέτικου» που μέσα σε τριάντα χρόνια, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 θα νικήσει κατά κράτος την παλιά ρεμπετοφοβία και θα επιτρέψει στη λόγια (τη λεγόμενη «έντεχνη») ελληνική μουσική να βυθιστεί στην παράδοση του λαϊκού τραγουδιού και να επιχειρήσει τη μουσική σύνθεση των δεκαετιών του '60 και του '70. Μια μουσική σύνθεση που με τον Χατζιδάκι αρχικώς και με βαρύ πυροβολικό τον **Επιτάφιο** του **Θεοδωράκη** στα 1960, θα πραγματοποιήσει μια θριαμβευτική είσοδο στη μουσική σκηνή και θα αλλάξει όχι μόνο τον τρόπο που τραγουδούμε αλλά και τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε το ελληνικό τραγούδι και την ελληνική παράδοση. Και θα ακολουθήσει μια πληθώρα μουσικών, **Σαββόπουλος**, **Λοΐζος**, **Μαρκόπουλος**, κ.λπ.

Η ελληνική μουσική θα αλλάξει οριστικά, και το ρεμπέτικο τραγούδι θα αποτελέσει ίσως τη βασικότερη συνιστώσα αυτής της νέας σύνθεσης. Κατά τον ίδιο τρόπο που ο **Διονύσιος Σολωμός** θα χρησιμοποιήσει τον δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού για να **«ανυψωθεί κάθετα»** στους «Ελευθέρους Πολιορκημένους» και ο **Σεφέρης**, ο **Χατζηκυριάκος-Γκίκας** και ο **Κόντογλου** θα «ανακαλύψουν» τον **Μακρυγιάννη**, τον **Θεόφιλο** και την αγιογραφία, έτσι και η γενιά του '60 του «έντεχνου τραγουδιού», ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης, ο Σαββόπουλος, θα πατήσει πάνω στην καταπληκτική μουσική παράδοση που έφερνε το ρεμπέτικο.

Πολλοί αμφισβητούν τη σύγκριση του δημοτικού με το ρεμπέτικο και κάποτε την θεωρούν και «ιεροσυλία». Διότι το δημοτικό τραγούδι «δουλεύτηκε» μέσα από αιώνες παράδοσης και τελειοποιήθηκε μουσικά και στιχουργικά μέσα από την απόρριψη του περιττού και την βελτίωσή του, για να πάρει την καταπληκτική του στιλπνότητα. Ενώ αντίθετα το ρεμπέτικο τραγούδι είναι τραγούδι επώνυμων δημιουργών, και η αποτύπωσή του στον δίσκο, και η επανάληψή του με βάση αυτή την αποτύπωση δεν επιτρέπει κάποια περαιτέρω επεξεργασία του από το λαϊκό σώμα. Επί πλέον το δημοτικό τραγούδι είναι δημιούργημα του αγροτικού χώρου και δεν μπορεί να υπάρξει κάποιο αστικό αντίστοιχό του.

Ωστόσο, και το δημοτικό τραγούδι όπως και το αστικό λαϊκό τραγούδι και το ρεμπέτικο, έχουν πάντα ως αφετηρία κάποιον επώνυμο στιχουργό-τραγουδοποιό, ήδη από την εποχή του… Ομήρου, με τη μόνη διαφορά ότι το αποτυπωμένο σε μηχανήματα αναπαραγωγής άσμα παύει να εξελίσσεται. Η αφετηρία όμως παραμένει ίδια. Και πιθανότατα ένας μεγάλος αριθμός από ρεμπέτικες και λαϊκές μελωδίες είχαν ήδη «δουλευτεί» από περισσότερους δημιουργούς, πριν παγιωθούν σε ένα τελικό αποκρυστάλλωμα. Όσο για την αδυναμία παραγωγής λαϊκού τραγουδιού στον αστικό χώρο, και αυτό παραμένει αμφισβητήσιμο, ιδιαίτερα σε ότι αφορά λαϊκές γειτονιές, γκέτο προσφύγων ή μεταναστευτικών ομάδων, κ.λπ. Πάντως και τα δύο προέρχονται από το λαϊκό σώμα, δηλαδή από δημιουργούς αυτοδίδακτους, γι' αυτό τόσο το δημοτικό όσο και το ρεμπέτικο τραγούδι ανταποκρίνονται στον κοινό, ευρύτερο όρο, «λαϊκό».

Το αφιέρωμα του *Άρδην* στο ρεμπέτικο θα αρθρωθεί σε **δύο** μέρη – τουλάχιστον. Στο **πρώτο** γίνεται μια αρχική παρουσίαση της εξέλιξής του και των αντιδράσεων που συνάντησε μέχρι τη δεκαετία του 1950, ενώ στο **δεύτερο** που θα ακολουθήσει στο αμέσως επόμενο τεύχος, θα εξεταστούν τόσο ζητήματα προέλευσης και συναφειών, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, όσο, κυρίως, το τι έχει να μας πει» σήμερα το ρεμπέτικο, ώστε να μην αντιμετωπίζεται μόνο ως μουσειακή παράδοση.

Σε αυτό το πρώτο αφιέρωμα συνέβαλαν ουσιωδώς ο **Νίκος Βαλκάνος**, που συγκέντρωσε το μεγαλύτερο μέρος του υλικού που παρουσιάζουμε, ο **Παναγιώτης Κουνάδης**, που συνέβαλε τόσο με το κείμενό του, όσο και με ιδέες για τη συνέχεια της έρευνας, καθώς και ο **Κώστας Βλησίδης**, με τα κείμενα που μας παραχώρησε, τους οποίους και ευχαριστούμε.

Ζεϊμπέκικο

Στίχοι:-μουσική: Διονύσης Σαββόπουλος
Πρώτη εκτέλεση: Σωτηρία Μπέλλου & Διονύσης Σαββόπουλος (Ντουέτο)

Μ' αεροπλάνα και βαπόρια
και με τους φίλους τους παλιούς
τριγυρνάμε στα σκοτάδια
κι όμως εσύ δε μας ακούς

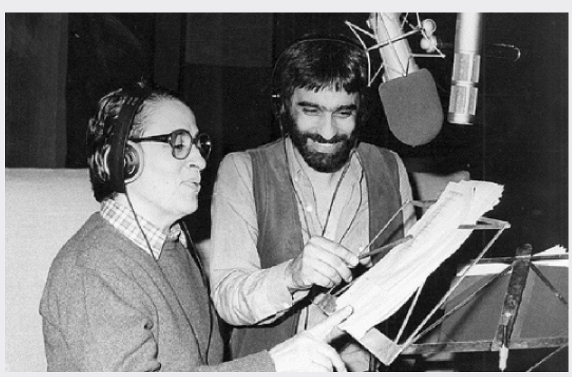
Δε μας ακούς που τραγουδάμε
με φωνές ηλεκτρικές
μες στις υπόγειες στοές
ώσπου οι τροχιές μας συναντάνε
τις βασικές σου τις αρχές

Ο πατέρας μου ο Μπάτης (Απρόσιτη μητέρα
μορφή από χώμα και ουρανό
ήρθε απ' τη Σμύρνη το '22 (θα χαθώ απ'τα
μάτια σου τα δυο)
κι έζησε πενήντα χρόνια (μες στον κόσμο)
σ' ένα κατώι μυστικό (σαν πρόσφυγας σ' ένα
κατώι μυστικό)

Σ' αυτόν τον τόπο όσοι αγαπούνε (αν
αγαπούνε)
τρώνε βρώμικο ψωμί (τρώνε βρώμικο ψωμί)
(του λόγου σου οι πιστοί)
κι οι πόθοι τους ακολουθούνε (κι οι πόθοι τούς
ακολουθούνε υπόγεια διαδρομή)
υπόγεια διαδρομή

Χθες το βράδυ είδα ένα φίλο
σαν ξωτικό να τριγυρνά
πάνω στη μοτοσικλέτα
και πίσω τρέχανε σκυλιά

Σήκω ψυχή μου δώσε ρεύμα
βάλε στα ρούχα σου φωτιά (σαν τον Μάρκο)
βάλε στα όργανα φωτιά (βάλε στα όργανα
φωτιά)
να τιναχτεί σαν μαύρο πνεύμα (να κλείσει η
λαβωματιά μα τιναχτεί σαν μαύρο πνεύμα)
η τρομερή μας η λαλιά (η τρομερή μας η
λαλιά)



Σωτηρία Μπέλλου

Τι είναι το ρεμπέτικο;

Τα ρεμπέτικα:
Ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων

του Παναγιώτη Κουνάδη

Ξεκινώντας αυτό το ταξίδι στην ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού θα ήταν καλό ίσως να γνωρίζουμε ότι αυτό που σήμερα είναι κοινώς αποδεκτό και θεωρείται, παγκοσμίως πια, σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης των τραγουδιών των πόλεων δεν ήταν πάντα έτσι. Κάθε εποχή, ανάλογα με τις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές συνθήκες και φυσικά ανάλογα με τον βαθμό γνώσης και πληροφοριών που διέθετε, το αντιμετώπισε με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν άλλωστε σε όλες τις μορφές της τέχνης. Καινούργια και πρωτοπόρο ρεύματα ή καλλιτέχνες αμφισβητήθηκαν στην εποχή τους και αντιμετωπίστηκαν με φόβο ή και με αποτροπιασμό ακόμη, είτε για κοινωνικούς είτε για πολιτικούς λόγους – από τα μπλουζ και την τζαζ ως τα τάνγκο, τα φάντος και τα τραγούδια της Κάτω Ιταλίας.

Το ρεμπέτικο τραγούδι λοιπόν, που έχει περάσει στη συνείδηση και στην καθημερινότητα του νεοέλληνα ανεξαρτήτως τάξης ή μόρφωσης, δεν ήταν πάντα δεδομένο ως αυτονόητη παράδοσή μας. Υπήρξε ένας μεγάλος πόλεμος από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας και εξάπλωσής του, που κράτησε, ούτε λίγο ούτε πολύ, περίπου έναν αιώνα.

Σήμερα πια βρισκόμαστε στο τέλος αυτού του «εκατονταετούς πολέμου» ο οποίος κηρύχθηκε εναντίον εκείνου που, ύστερα από πολλές περιπέτειες και μεγάλη διαδρομή ανά τον πλανήτη, ονομάστηκε εν τέλει ρεμπέτικο τραγούδι. Και παρά την τεράστια αποδοχή του και τον πλούτο των πληροφοριών που έχουν συγκεντρωθεί γύρω απ' αυτό, το ερώτημα εξακολουθεί να μας απασχολεί: Τι είναι, τελικά, το ρεμπέτικο τραγούδι;

Για να προσεγγίσουμε μια ικανοποιητική απάντηση είναι αναγκαία η αναδρομή στους σταθμούς αυτού του μεγάλου και περιπετειώδους ταξιδιού. Σ' αυτά που προηγήθηκαν, στις απόψεις που διατυπώθηκαν και στους «ορισμούς» που κατατέθηκαν για το πολύπλευρο αυτό φαινόμενο.

Ο «εκατονταετής πόλεμος»

Οι «αψιμαχίες», ιστορικά, ξεκίνησαν από τα τέλη του 19ου αιώνα στην Αθήνα. Αρχικά, πολέμιοι ήταν οι ευρωπαιοτραφείς λόγιοι και μουσικοί, που πίστευαν – πολλοί από αυτούς καλοπροαίρετα, κρίνοντας πάντα σε σχέση με την εποχή – ότι εκεί, στη Δύση, στην Ευρώπη, είναι το μέλλον της πατρίδας. Σ' αυτούς προστέθηκαν αργότερα και οι πολιτικές και πνευματικές ηγεσίες των αντιπαρατιθέμενων ιδεολογιών στη χώρα μας. Ευτυχώς υπήρξαν και κάποιες εξαιρέσεις που βοήθησαν αργότερα στην ανατροπή.

Υπερασπιστές από την άλλη πλευρά ήταν οι ίδιοι οι δημιουργοί και ερμηνευτές και κοντά σ' αυτούς μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού, όλων των κοινωνικών τάξεων τού ανά τον κόσμο Ελληνισμού. **Δύο** ήταν τα κεντρικά επιχειρήματα εναντίον του ρεμπέτικου:

Αφενός ότι ήταν **κατάλοιπο** της μακροχρόνιας τουρκικής σκλαβιάς, επομένως αντεθνικό και απεχθές. Αυτό ήταν το κύριο επιχείρημα ως το 1922, χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής και του περιορισμού των Ελλήνων στον μικρό σημερινό γεωγραφικό τους χώρο. Αφετέρου, μετά το 1922 και την κατακόρυφη αύξηση των τραγουδιών που σχετίζονται με τα νέα κοινωνικά προβλήματα τα οποία δημιούργησαν η προσφυγιά, η φτώχεια και η κοινωνική αδικία (ψυχοτρόπες ουσίες, φυλακές, αναζήτηση καλύτερης τύχης και επιβίωσης με κάθε μέσο), προστέθηκαν τα επιχειρήματα «περί υποκόσμου». Επιχειρήματα **ανυπόστατα**, αφού αγνοούσαν παντελώς το ένδοξο μουσικό παρελθόν όλων σχεδόν των εξ Ανατολής δημιουργών και ερμηνευτών, αυτών δηλαδή που θα αποδεικνύονταν τα επόμενα χρόνια οι κυριότεροι εκπρόσωποι του είδους.

Δυστυχώς οι αντιπαραθέσεις αυτές δεν στηρίχτηκαν στα πραγματικά γεγονότα τα οποία διαμόρφωσαν, ανά περιόδους, το μουσικοποιητικό και χορευτικό «συμβάν» ή «φαινόμενο» που λέγεται ρεμπέτικο, αλλά σε ιδεοληψίες και υποθέσεις **ατεκμηρίωτες**, με πλήρη έλλειψη επιστημονικών επιχειρημάτων.

Επιπλέον πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι όλοι όσοι μάχονταν εναντίον του είχαν, στην πλειονότητα τους, πρόσβαση στα μέσα διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Η κατάσταση έγινε ακόμη πιο δύσκολη όταν κάποια στιγμή η επίσημη εξουσία επέβαλε και νομοθετικά **απαγορεύσεις** και περιορισμούς συνεπικουρούμενη – αυτό μπορεί να θεωρηθεί ίσως το μοναδικό σημείο σύγκλισης! – και από τους ιδεολογικούς της **αντιπάλους**. Σ' αυτή την ενορχηστρωμένη επίθεση έρχονται να προστεθούν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και οι επίσημοι συνδικαλιστικοί φορείς των μουσικών.

Το ρεμπέτικο, σε κάθε φάση αυτού του αγώνα, απαντούσε με το μόνο όπλο που διέθετε: τη δημιουργία. Αυτή ήταν που έδινε τα επιχειρήματα για την υπεράσπιση του και συνέβαλλε στην αποδοχή του από ολοένα μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού λαού..

Το ξημέρωμα του νέου αιώνα

Στα τέλη του 19ου αιώνα αρκετοί μουσικοί με σπουδές



στα ωδεία της Ελλάδας και της Ευρώπης παρατηρούσαν με μελαγχολία τη μεγάλη επιτυχία και τη λαϊκή αποδοχή που γνώριζαν τα τραγούδια των εξ Ανατολής κομπανιών, οι οποίες περιόδευαν συστηματικά από τη δεκαετία του 1860 στα ψυχαγωγικά στέκια της Αθήνας, του Πειραιά και άλλων αστικών κέντρων. Ήταν το ξεκίνημα των καφέ σαντούρ, των καφέ αμάν ή των ωδικών καφενείων. Εκεί, εξαίρετοι συνήθως, μουσικοί και τραγουδιστές της Σμύρνης και της Πόλης μετέφεραν μαζί με τα παραδοσιακά τραγούδια τους και τις νέες δημιουργίες της πρώτης επώνυμης γενιάς συνθετών του ρεμπέτικου.

Η επιτυχία αυτή φάνηκε να υποχωρεί στις αρχές του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα μετά την άνοδο της αθηναϊκής επιθεώρησης που άρχισε το 1907, με τις ετήσιες επιθεωρήσεις όπως *Τα Παναθήναια*, *Το Πανόραμα*, *Κινηματογράφος*, *Ο Παπαγάλος*. Στις επιθεωρήσεις αυτές, γνωστοί μουσικοί ευρωπαϊκής παιδείας ή προσανατολισμού συνέθεταν νέες μουσικές ή διασκεύαζαν διεθνείς επιτυχίες, προσαρμόζοντάς τες στις ανάγκες της παράστασης. Η μεγάλη αποδοχή αυτών των επιθεωρήσεων, μέσω των οποίων κυρίως διαδίδονταν τα τραγούδια εκείνα τα χρόνια – δηλαδή πριν από την έναρξη της δισκογραφίας – «φούσκωσαν» τα μυαλά πολλών απ' αυτούς και έτσι άρχισαν έναν πόλεμο κατά των τραγουδιών του «απεχθούς αμανέ» με μια σειρά άρθρων στην εφημερίδα *Αθήναι* το καλοκαίρι του 1911.

Ωστόσο, οι ισχυρισμοί και οι εκτιμήσεις όσων ενεπλάκησαν σ' αυτή την ιστορία ήταν εκτός τόπου και χρόνου, και αυτό διότι δεν παρακολουθούσαν τα τεκταινόμενα στον χώρο της μουσικής, του θεάτρου, αλλά και της λογοτεχνίας, στον ευρύτερο χώρο εν γένει των γραμμάτων και των τεχνών.

Θα ήταν ίσως σκόπιμο να επισημανθούν μερικά από τα βασικά γεγονότα που προηγήθηκαν ή λειτούργησαν παράλληλα.

Ήδη από την εποχή του κωμειδυλλίου –που προηγήθηκε της επιθεώρησης– εξαίρετοι εκπρόσωποί του στράφηκαν σε θεματολογίες γύρω από τη ζωή και τα προβλήματα των λαϊκών τάξεων γράφοντας αντίστοιχα τραγούδια. Αρκετοί σημαντικοί λογοτέχνες συμπεριέλαβαν, ομοίως, στα διηγήματά τους παρόμοια θέματα. Ο ίδιος ο **Θεόφραστος Σακελλαρίδης**, «ορκισμένος εχθρός» των εξ Ανατολής μελωδιών, συμπεριέλαβε στις αρχές του 20ού αιώνα στη μουσική του για τις «Εκκλησιάζουσες» της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ένα «αμανετζίδικο» τραγούδι και έναν ζεϊμπέκικο χορό.

Στο **Θέατρο Σκιών**, που ήταν το δημοφιλέστερο λαϊκό θέαμα την εποχή εκείνη, ο διάσημος καραγκιοζοπαίκτης Γιάννης Μώρος εισάγει, το 1905 στον Πειραιά, τη φιγούρα του **Σταύρακα**, αποτυπώνοντας έτσι, γελοιογραφικά, τους κουτσαβάκηδες, τους μάγκες ή τους μόρτες. Τα δε επόμενα χρόνια, δύο ακόμη «τύποι» από τον χώρο του ρεμπέτικου, ο Νώντας και ο Κωτσαρίκος, συμπληρώνουν τις «μάγκικες» φιγούρες του Θεάτρου Σκιών.

Η σημαντικότερη όμως ανατροπή συντελείται στην «απέναντι όχθη»: στην Πόλη και στη Σμύρνη αρχίζουν, μετά το 1905, οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών όλων των κατηγοριών, με προτεραιότητα στα λαϊκά τραγούδια των περιοχών αυτών, τα οποία οι Μικρασιάτες Έλληνες θεωρούσαν ως τα «πρώιμα» ρεμπέτικα. Και αφού ηχογραφούνται, καταλαμβάνουν και τον «ζωτικό χώρο» διάδοσης, κυριαρχούν δηλαδή στα μηχανήματα αναπαραγωγής του ήχου – γραμμόφωνα, μουσικά κουτιά, λατέρνες κ.ά. – και έτσι μεταφέρουν ευκολότερα τις μουσικές αυτές στην κυρίως Ελλάδα.

Η ανατροπή συνεχίζεται το 1914, όταν ένας πολυτάλαντος καλλιτέχνης από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη ξεκινάει στο Θέατρο του Λαού στο Μεταξουργείο την ετήσια επιθεώρηση «Σκούπα». Εκεί εισάγει, για πρώτη φορά στη σκηνή, τον τύπο του μάγκα, εισπράττοντας μεγάλη αποδοχή και επιτυχία, συναγωνιζόμενος έτσι τις μεγάλες φίρμες της εποχής. Το όνομα αυτού Ζάχος Θάνος, ψευδώνυμο του ηθοποιού Ζαχαρία Νοταράκη.

Σε κατάσταση «πανικού» μπροστά στη νέα προοπτική της επικράτησης και αποδοχής των «σκοτεινών» αυτών τύπων, του ρεμπέτη ή του μάγκα, ο **Ζαχαρίας Παπαντωνίου** δημοσιεύει το 1917 στην εφημερίδα *Εμπρός* την περίφημη διακήρυξή του κατά του αμανέ, προτείνοντας, μεταξύ άλλων διώξεων, ακόμη και τη φορολόγηση του κύριου μουσικού οργάνου, που ήταν τότε το σαντούρι.

Η οριστική ανατροπή του σκηνικού επισφραγίζεται το 1921 με το ανέβασμα της οπερέτας των Νίκου Χατζηαποστόλου και Ιωάννη Πρινέα «Οι Απάχηδες των Αθηνών». Εκεί η επιτυχία του παλαίμαχου Ζάχου Θάνου και του νεότερου Πέτρου Κυριακού στους αυτοσατιριζόμενους ρόλους του Καρούμπα και του Καρκαλέτσου, τύπους του ρεμπέτικου, παρέτεινε για δύο χρόνια τις παραστάσεις, πράγμα αδιανόητο για την εποχή αν σκεφτεί κανείς με τι ρυθμούς «κατέβαιναν» και «ανέβαιναν» τα έργα μέσα στη θεατρική σεζόν.

Το 1922

Η Μικρασιατική Καταστροφή φέρνει στην Ελλάδα μετά το 1922 και τους μεγάλους μουσικούς και τραγουδιστές της καθ' ημάς Ανατολής. Αμέσως σχεδόν δημιουργούνται χώροι ψυχαγωγίας στους οποίους έχουν τον πρώτο ρόλο, σε συνεργασία βέβαια και με ντόπιους μουσικούς. Από το 1924 πραγματοποιείται η εγκατάσταση και στην Ελλάδα αντιπροσωπειών και παραρτημάτων των ευρωπαϊκών εταιρειών δίσκων. Έτσι αλλάζει οριστικά το παιχνίδι, υπέρ του ρεμπέτικου, αφού επικεφαλής αυτών των εταιρειών τίθενται οι μεγάλοι συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης, οι οποίοι αποφασίζουν και επιλέγουν ρεπερτόριο, τραγουδιστές, μουσικούς και ορχήστρες.

Ως αποτέλεσμα έχουμε την ηχογράφηση και κυκλοφορία σε δίσκους όλων σχεδόν των πρώιμων ρεμπέτικων της Σμύρνης και της Πόλης, μερικών μάλιστα σε πολλαπλές εκτελέσεις.

Οι δυσμενείς κοινωνικές καταστάσεις που δημιούργησε η μεγάλη καταστροφή εμπλουτίζουν τα ρεμπέτικα με νέα θεματολογία που αντλεί το υλικό και την έμπνευση της από τα προβλήματα του ελληνικού λαού και ιδιαίτερα της προσφυγιάς. Τα καινούργια τραγούδια αντανακλούν την κατάσταση αυτή. Ταυτόχρονα, παλιοί και νέοι λογοτέχνες την αποτυπώνουν στα έργα τους.

Στην επιθεώρηση, που περνά μια νέα περίοδο αναγέννησης από τα μέσα της δεκαετίας του '20, οι τύποι του μάγκα ή του ρεμπέτη, με κεντρικό εκπρόσωπο τον σπουδαίο **Πέτρο Κυριακό**, έχουν γίνει πλέον αντικείμενο ευρύτατης λαϊκής αποδοχής.

Το 1931, όμως, ξεκινά νέα επίθεση, με επικεφαλής μιαν εξαίρετη μουσικοκριτικό, τη **Σοφία Σπανούδη**, η οποία επί είκοσι χρόνια θα μάχεται εναντίον του ρεμπέτικου με ιδιαίτερο πείσμα, δίνοντας έτσι την επιχειρηματο-

λογία σε όσους –για διαφορετικούς λόγους– θα το πολεμήσουν ή και θα το κυνηγήσουν αργότερα.

Τον ίδιο χρόνο αρχίζει και η λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό, όπου δημιουργήθηκε η πρώτη πλήρης μονάδα παραγωγής δίσκων. Έτσι, ηχογραφήθηκαν ως το 1937, τέλος της περιόδου της ελεύθερης δημιουργίας, χιλιάδες τραγούδια, όλου του ρεπερτορίου, ανάμεσα σ' αυτά, φυσικά, και τα ωραιότερα επώνυμα ρεμπέτικα. Η σπουδαία πεντάδα των μαέστρων-διευθυντών των εταιρειών, σχεδόν όλοι τους Μικρασιάτες (Παναγιώτης Τούντας, Δημήτρης Σέμσης, Κώστας Σκαρβέλης, Ιωάννης Ογδοντάκης ή Δραγάτσης, Σπύρος Περιστέρης), σε συνεργασία με τον νεαρό τότε στιχουργό και κατοπινό διευθυντή της Odeon και Parlophone Μίνωα Μάτσα, με τις θαρραλέες επιλογές τους άνοιξαν τον δρόμο και στους νεότερους δημιουργούς, των «ταπεινών και καταφρονεμένων», του Πειραιά και της Δραπετσώνας.

Στα τέλη του 1934, με αφορμή την είδηση για την απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία από τον Κεμάλ Ατατούρκ, είχε ξεκινήσει ένας διάλογος στην εφημερίδα Αθηναϊκά Νέα, η οποία το 1945 μετονομάστηκε Τα Νέα. Διατυπώθηκαν διαφορετικές απόψεις, αλλά η διαμάχη αυτή έδωσε το έναυσμα ώστε ένα χρόνο μετά την επιβολή της μεταξικής δικτατορίας να εφαρμοστεί η πρώτη προληπτική λογοκρισία με τον νέο νόμο «περί Τύπου».

Έτσι, στίχοι αλλά και μουσική μπαίνουν υπό τον έλεγχο των επιτροπών λογοκρισίας. Κάθε μελωδία που θυμίζει το ανατολίτικο παρελθόν του λαού μας και κάθε «αντικοινωνικό» ή «περιθωριακό», κατά την κρίση τους, θέμα – όπως η φτώχεια, η μετανάστευση, οι φυλακές, οι ψυχοτρόπες ουσίες, ακόμη και η «δυστυχής» χιουμο¬ριστική «Βαρβάρα», λογοκρίνεται, απορρίπτεται και καταστρέφεται δημόσια, ενώ οι ίδιοι οι δημιουργοί, όπως ο **Π. Τούντας**, σέρνονται στα δικαστήρια.

Το ρεμπέτικο «υπέστειλε τη σημαία» μπροστά σ' αυτή την «αιματηρή μάχη». Αρκετοί από τους δημιουργούς δεν ηχογράφησαν ξανά. Οι πράξεις αυτές της δικτατορίας του Μεταξά είχαν –δυστυχώς και παραδόξως– σύμμαχο και τους εκπροσώπους της ηγεσίας της αντιπαρατιθέμενης ιδεολογίας, που ήταν τότε το ΚΚΕ, το οποίο χαρακτήρισε και αυτό τα ρεμπέτικα ως «**τραγούδια του υποκόσμου**».

Το πλήγμα ήταν καίριο αφού, πέρα από τη λογοκρισία των στίχων, οι συνέπειες των επεμβάσεων στον τομέα της μελωδίας ήταν ανεπανόρθωτες και δεν αποκαταστάθηκαν. Οι κατοπινοί τραγουδιστές, χάνοντας τη γέφυρα με το μουσικό παρελθόν, δεν μπόρεσαν να επαναφέρουν τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς που ήταν η βάση των αμανέδων.

Παρά την ήττα αυτή, το ρεμπέτικο «αντεπιτέθηκε» με τη νέα γενιά δημιουργών, οι οποίοι κοντά στους παλιούς έδωσαν τη μάχη τους με τραγούδια κοινής αποδοχής, έστω και μέσα σ' αυτό το ασφυκτικό κλίμα της ελεγχόμενης δημιουργίας. Επικεφαλής της νέας ομάδας, με τη συμπαράσταση όλων των παλιών, ο νεαρός Τρικαλινός υποψήφιος φοιτητής της Νομικής **Βασίλης Τσιτσάνης**, ο οποίος με τις ευλογίες των διευθυντών των δισκογραφικών εταιρειών δημιούργησε ένα ακατάρριπτο ρεκόρ ηχογραφώντας από το 1937 ως και το 1941, που έκλεισε το εργοστάσιο λόγω της Κατοχής, γύρω στα εκατό τρίλεπτα μουσικά αριστουργήματα. Ήταν τα διπλάσια από τον, ως τότε, πρώτο σε αριθμό ηχογραφήσεων, που δεν ήταν άλλος από τον σμυρνιό συνθέτη Παναγιώτη Τούντα, διευθυντή εκείνα τα χρόνια της Columbia.

Η Κατοχή

Τα χρονιά της Κατοχής είχαν σοβαρές συνέπειες στην πορεία του ρεμπέτικου, αφού έφυγαν από τη ζωή ή αποσύρθηκαν οι περισσότεροι δημιουργοί και ερμηνευτές από την Ανατολή. Έτσι το ρεμπέτικο έμεινε εξ αντικειμένου να «του λείπει το 'να του ποδάρι».

Μια παρέα όμως νέων μουσικών που σπούδαζαν τότε στο Ωδείο Αθηνών και μαζί τους ένας σκηνοθέτης, ένας μουσικολόγος και ένας ζωγράφος αμφισβήτησαν τις εναντίον του ρεμπέτικου τοποθετήσεις των εκπροσώπων των αντίθετων ιδεολογιών.

Η «νέα μάχη» άρχισε μετά την τεράστια επιτυχία μερικών χασικλίδικων τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν το 1946, αμέσως δηλαδή μετά την επαναλειτουργία του εργοστασίου της Columbia και προτού ξαναρχίσει «το έργο» των επιτροπών λογοκρισίας. Έτσι, μέσα στην κόλαση του εμφυλίου πολέμου, χύνεται πολύ μελάνι, γράφονται άρθρα επί άρθρων, τοποθετήσεις των υπεύθυνων φορέων, κείμενα επί κειμένων, για να φτάσουμε τον Γενάρη του 1949 στη δημόσια, διά στόματος **Μάνου Χατζιδάκι**, παρέμβαση με την παρουσίαση απόψεων που μεταξύ άλλων ήταν και απόρροια των συζητήσεων και των ζυμώσεων της παρέας αυτής. Εκτός από τον Μάνο Χατζιδάκι, ήταν ο **Αργύρης Κουνάδης**, ο **Μίκης Θεοδωράκης**, ο **Νίκος Κούνδουρος**, ο **Φοίβος Ανωγειανάκης** και ο **Γιάννης Τσαρούχης**. Ήταν το ξεκίνημα της «απενοχοποίησης».



Έτσι, παρά τις κραυγές του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου, τις επιθέσεις της επίσημης Αριστεράς από τα έντυπά της κατά των τραγουδιών αυτών, αλλά και την υποχώρηση του ίδιου του ρεμπέτικου, αφού είχαν αλλάξει λόγω των εμφυλιακών και μετεμφυλιακών γεγονότων οι κοινωνικές συνθήκες στα μεγάλα αστικά κέντρα, η μάχη εναντίον του φαίνεται πως έχει χαθεί. Οι διαμάχες πλέον έχουν περάσει κυρίως μέσα στα έντυπα της Αριστεράς, όπως η «Επιθεώρηση Τέχνης» και η εφημερίδα «Αυγή» (1961), ιδιαίτερα μετά την επάνοδο του Μίκη Θεοδωράκη από το Παρίσι το 1960 και τη χρησιμοποίηση οργάνων και προσώπων από τον χώρο του ρεμπέτικου (Μανώλης Χιώτης, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Καίτη Θύμη) στη λαϊκή εκδοχή του **Επιταφίου** του ποιητή Γιάννη Ρίτσου.

Απ' το '60 και μετά

Ήταν πλέον θέμα χρόνου η πλήρης αναγνώριση της αξίας του ρεμπέτικου, αλλά χρειάστηκε να περάσουν μερικές δεκαετίες ακόμη. Διότι δεν αρκούσε η παρέμβαση των «έντεχνων» δημιουργών και των συνεχιστών της δεκαετίας του 1960, αφού έπρεπε να αναζητηθούν οι παλιοί δημιουργοί του ρεμπέτικου, να μιλήσουν και να βρεθεί το έργο τους, το οποίο είχε χαθεί στα χρόνια των πολέμων, της λογοκρισίας, των πολιτικών αντιπαραθέσεων, της πολιτικής προσφυγιάς, των μεταναστεύσεων και τέλος της χουντικής παρέμβασης που έστειλε πάλι πίσω στον «γύψο» τη χώρα.

Δημιουργήθηκαν νέες ομάδες **έρευνας** σε αναζήτηση του «χαμένου θησαυρού». Εμφανίζονται οι πρώτοι νέοι μουσικοί, οι οποίοι στα χρόνια της απριλιανής δικτατορίας και αμέσως μετά αρχίζουν να παίζουν τα ξεχασμένα ρεμπέτικα, ανάμεσά τους και αυτά της προ λογοκρισίας περιόδου. Έτσι αποκαθίστανται σιγά σιγά τα πρόσωπα και το έργο τους και από τη νέα γενιά.

Για πρώτη φορά, τη δεκαετία του 1960, εντοπίζονται οι ηχογραφήσεις των μουσικών της πρώτης γενιάς των Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική, καθώς και

αυτές της Σμύρνης και της Πόλης πριν από το 1922.

Μετά το 1974 επανακυκλοφορούν οι πρώτες συλλογές τέτοιων τραγουδιών, ενώ μεγαλώνει ο αριθμός των νέων κομπανιών. Ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές επαναφέρουν τα ακούσματα των παλιών ρεμπέτικων. Άρθρα και βιβλία γράφονται, και για πρώτη φορά τότε ακούν οι νεότεροι ή ξανακούν οι πιο παλιοί αυτές τις φωνές και τις ξεχασμένες μελωδίες. Διαπιστώνεται ότι τα ρεμπέτικα δεν είναι εκατό ή διακόσια, όπως πίστευαν ως τότε. Ακόμη και ο Ηλίας Πετρόπουλος, που ήταν ο πρώτος ο οποίος παρουσίασε σχετικό βιβλίο, τα «Ρεμπέτικα τραγούδια», τα υπολόγισε σε εξακόσια, ενώ τελικά ήταν αρκετές χιλιάδες.

Σημαντικοί Έλληνες τραγουδιστές μετείχαν μετά το 1974 στην επαναφορά του είδους με νέες εκτελέσεις των οποίων οι πωλήσεις έφταναν τις εκατοντάδες χιλιάδες δίσκους. Τα άρθρα, τα βιβλία, οι συναυλίες, οι τηλεοπτικές σειρές πυκνώνουν, με αποτέλεσμα σπάνια, ξεχασμένα ή και άγνωστα ρεμπέτικα να περνούν στα χείλη του κόσμου καλύπτοντας, προφανώς, κενά της σύγχρονης δημιουργίας και παραγωγής.

Το ρεμπέτικο είχε νικήσει κατά κράτος. Μπορεί να συνέβαλαν σ' αυτό η εμμονή και το μεράκι των συλλεκτών και ερευνητών, καθώς επίσης και όλοι οι μουσικοί και ερμηνευτές που το αγάπησαν με πάθος και το επανέφεραν στο πάλκο και στη δισκογραφία, αλλά η πραγματική νίκη οφείλεται στην αξία του καθαυτή. Στην ουσία του την ίδια και στην αλήθεια του.

Σήμερα, που έχει συγκεντρωθεί μεγάλος αριθμός πληροφοριών καθώς και το σύνολο, σχεδόν, της δισκογραφικής παραγωγής των ρεμπέτικων, το «σώμα» δηλαδή των τραγουδιών αυτών, μπορεί να αρχίσει μια σοβαρή επιστημονική μελέτη, την οποία θα αναλάβουν πλέον οι νέες γενιές εθνομουσικολόγων, κοινωνιολόγων, γλωσσολόγων, ιστορικών, εθνολόγων κ.ά.

Ο κ. Γιάννης Τσαρούχης μας είπε...

Επιθεώρηση Τέχνης, τ. 1, Χριστούγεννα 1954



Ο τελευταίος πόλεμος μάς έφερε σε κάποια επαφή με την πραγματικότητα και αυτό το γεγονός μάς επιτρέπει να είμαστε απαισιόδοξοι. Άλλοτε αυτό ήταν αδύνατο επειδή ζούσαμε πολύ πιο απομονωμένοι από τον άλλο κόσμο γεμάτοι πλούσιες ψευδαισθήσεις, ευχάριστες, αλλά ελάχιστα δημιουργικές. Νομίζω η απαισιοδοξία που προέρχεται από τη σοβαρή αυτοκριτική είναι το καλλίτερο μέσο που μπορεί να κάνει να ξεπηδήσει ο αληθινός καλλιτεχνικός ενθουσιασμός. Το κριτήριο της καλλιτεχνικής μας αξίας δεν μπορεί να είναι άσχετο με τα διεθνή καλλιτεχνικά κριτήρια που δημιουργούνται στα μεγάλα ζωντανά κέντρα της τέχνης. Δυστυχώς η Ελλάς ζει μακρυά απ' αυτές τις δημιουργικές προσπάθειες και τα κριτήριά μας έχουν κάτι το αφελές και το ιδιωτικό.

1. Οι τάσεις της σημερινής ελληνικής Τέχνης είναι μια αργοπορημένη και κάπως συγκεχυμένη αντανάκλαση των κινημάτων της Δύσεως. Σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίον γίνεται αυτή η προσαρμογή στις διεθνείς μορφές. Το πρωταρχικό είναι το να είμαστε τεχνίτες και το να χρησιμοποιούμε αυτή την τεχνική για να εκφράσομε τα αληθινά μας αισθήματα που μοιραία πρέπει να πηγάζουν από την πραγματικότητα. Όλες οι τεχνοτροπίες είναι καλές φτάνει να εκφράζουν την πραγματικότητα και τα δυνατά αισθήματα που μας δημιουργεί.

2. Υπάρχει επαφή τέχνης και κοινού αλλά ανάποδα και διαφορετικά απ' ό,τι υπάρχει σ' όλα τα μέρη του κόσμου. Όσο πιο ψηλά βρίσκεται το κοινό οικονομικά και κοινωνικά εδώ στην Ελλάδα, τόσο λιγότερο είναι το ενδιαφέρον του για την τέχνη. Μπορούμε να πούμε πως οι πλούσιοί μας όχι μόνον δεν αισθάνονται την ανάγκη της τέχνης αυθόρμητα αλλά ούτε καν τον τυπικό σνομπισμό που χαρακτηρίζει τους πλουσίους όλων των άλλων μερών της γης δεν έχουν, είναι περίεργο ότι στο τόπο μας η αμάθεια και η αναισθησία αυξάνονται μαζύ με την περιουσία και την κοινωνική άνοδο. Υπάρχουν εξαιρέσεις, αλλά ο κανών είναι απελπιστικός.

Οι φτωχοί από αγραμματοσύνη έχουν κρατήσει κάποιες ευαισθησίες του παληού μας πολιτισμού. Οι πλούσιοι είναι πλούσιοι επειδή ο πολύς κόσμος εδώ είναι πολύ φτωχός. Συγκρινόμενοι με τους πλούσιους της Αμερικής και της Ευρώπης είναι μάλλον φτωχοί και μοιραία έχουν τη νοοτροπία και το φτηνό γούστο των κατωτέρων τάξεων της Ευρώπης που απέχουν εξ ίσου από τον παληό πολιτισμό και απ' τον καινούργιο.

Η επαφή ανάμεσα σε κοινό και τέχνη δεν μπορεί να προέλθει με αλληλοϋποχωρήσεις. Κοινό και καλλιτέχνης θα συναντηθούν χωρίς να το καταλάβουν πώς, αν ο καθένας προχωρεί αληθινά και ουσιαστικά στην περιοχή του. Μόνον η αληθινή πρόοδος του τόπου θα δώσει στον καλλιτέχνη δημιουργικότητα και ορμή. Απ' την άλλη μεριά ο πλούσιος και ο φτωχός θα νιώσουν ένα αληθινό ενδιαφέρον.

3. Η λαϊκή τέχνη μάς κάνει να νιώθουμε την εθνική μας και ανθρώπινή μας ραχοκοκαλιά. Τις αρετές όμως που κρύβει μέσα της δεν μπορεί να τις δει παρά μόνο εκείνος που είναι καλλιτέχνης και μοιραία σε επαφή με τα μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής μας. Πρέπει να 'χει κανείς την αγνότητα του αληθινού καλλιτέχνη για να βρει μέσα στην λαϊκή τέχνη τα αιώνια στοιχεία της. Αυτός που σταματά στα μοτίβα μοιραία θα χάσει το αθάνατο πνεύμα που τα εμψυχώνει και τα κάνει ν' αξίζουν. Μόνο το ολοκληρωμένο άτομο, και τέτοιο είναι ο αληθινός καλλιτέχνης, μπορεί να αφομοιώσει τις αληθινές εθνικές αρετές. Η λαϊκή τέχνη δεν παύει να 'ναι τέχνη.

Οι δοκιμασίες που περάσαμε σα λαός μάς επιτρέπουν την πολυτέλεια της απαισιοδοξίας που μόνον οι δυνατοί μπορούν να έχουν.

Καφέ Αμάν

εφ. *Σκριπ*, 12 Φεβρουαρίου 1905

του Ζαχαρία Παπαντωνίου

Εις το καφενείον «ο Αστήρ» των Χαυτείων υπάρχει καφέ-αμάν. Αι δύο γυναίκες του είνε καταστρόγγυλοι, αλλά αυτό δεν τας εμποδίζει να χορεύουν καλά, να τραγουδούν παθητικά και να εμπνέουν ντέρτι. Όταν βγάζουν πιάτο, νωχελείς, υπερήφανοι σαν πάπιες, με μεγάλες χάντρες ηλέκτρου εις τον λαιμόν, κατορθώνουν να περνούν δια των τραπεζών ασύλητοι. Είνε ευγενείς και γίνονται σεβασταί. Το καφέ-αμάν γενικώς έχει μίαν όψιν σεμνήν, αντίθετον προς την τρκυμιώδη του παράδοσιν, και το τόλμημα αυτό της Ασίας να εγκαθιδρυθή μέσα εις την Ομόνοιαν, αποφεύγουσα με τρόμον τας συνοικίας, είνε άξιον σημειώσεως. Το καφέ-αμάν του «Αστέρος» είνε το πρώτον εν Αθήναις που επαναφέρει τον αμανέ, μετά δέκα ετών ολικήν απουσίαν. Πολλοί που κρίνουν τον πολιτισμόν μας μόνον από την έκλειψιν του αμανέ, θα οργισθούν δια την εμφάνισιν. Αλλά δεν πιστεύω να είνε εκπολιτισμός τα καφεσαντάν, και ποίου είδους βαρβαρότης παραπλεύρως των νεροπλυμάτων αυτών είνε το γνήσιον, το παρθένον και το άγριον αμάν. Όσην αηδίαν απειργάσθη δια τας Αθήνας το καφεσαντάν, και ό,τι κακόν έκαμε, δεν είνε βέβαια δυνατόν να το κάμη μια τουρκική ορχήστρα παίζουσα εις την Ομόνοιαν. Διότι το καφέ-αμάν έχει ένα λόγο που υπάρχει. Η Αθήνα δεν είνε ιδανική αερόκτιστος πόλη φωτός, αλλά κατοικείται από Έλληνας, Αθηναίους, επαρχιώτας υποδούλους. Πρέπει να ζήση ως πόλις και εφόσον πρέπει να ζήση, υπηρετούσα όλα τα γούστα, το καφέ-αμάν καλά βρίσκεται εκεί που είνε.

Αυτό επιτέλους αντιπροσωπεύει μίαν τέχνην τρομεράν και ανίκητον εν τη αυθυπαρξία της, είναι η φωνή μυριάδων ανθρώπων, φωνή φυλής και φυλών. Χθες ήτο και η ιδική μας φωνή. Αν δεν είναι πλέον, αυτό δεν εμποδίζει να την ακούωμεν ως μακρυνήν φωνήν, ως τον ήσκιον μιας τυραννίας η οποία επέρασε χωρίς να μας ροφήση. Υπάρχουν άνθρωποι θεωρούντες ότι ο μεγαλύτερος εθνικός μας τίτλος είνε η έκλειψις του αμανέ. Αλλά δεν ηξεύρω τι ανάγκην έχει του τίτλου αυτού η Ελλάς όταν έχη τον άλλον, ότι από 400 ασιατικά χρόνια εβγήκε πάλιν Ελλάς. Αφού κατορθώσαμεν μίαν Ασίαν να την κάμωμεν «κατοχή μάλλον ή κατάκτησιν επάνω μας», όπως λέγει ο Ζαμπέλιος και ο Φιλήμων, φοβούμεθα τώρα το ανατολικόν τραγούδι. Εν τούτοις οι Έλληνες που τους ήκουσα να σκιάζουν αμανέ ή να τραγουδούν τα αχ και τα βαχ της Ανατολής, δεν είνε Τούρκοι. Γνωρίζω Αθηναίον πρώτης γραμμής αμανατζήν και ήκουσα επαρχιώτας πλέον φίνους εις τον λάρυγγαν από μουεζίνην. Και γνωρίζω ακόμη ότι το ανατολικόν τραγούδι, όπως ήτο φυσικόν, εχύθη κάπως και αυτό μέσα μας, αφήσαν εις την ελληνικήν ζωήν όχι τους αγρίους ρυθμούς και τους παλμούς του λάρυγγος, αλλά το ευγενές του πάθος, την παρθένον του φυσικότητα και τον πικροχαροπόν του εορταστικόν τόνον, δηλαδή το καταστάλαγμά του.

Με τέτοιου είδους βιολίσματα και λαγουτισμούς η ελληνίς νύφη των επαρχιών προπέμπεται εις τον νέον οίκον, με αυτούς τους ήχους περνούν αι μεγάλαι εκείναι αμαξοδρομίαι με τα προικιά, που τας βλέπομεν και μέσα εις την καρδίαν των Αθηνών ακόμη. Και ο Ρόμπος, ο λαϊκός βιολιστής των Αθηνών, δι αυτό είνε φημισμένος, δια το σύρειν ανατολικές δοξαριές που σε κάμνουν να πηδάς.

Αλλά χωρίς αυτούς τους λόγους, το καφέ-αμάν έχει τον σκοπόν που έχει κάθε ευλαβής αναπαράστασις των εκδηλώσεων ενός λαού και μιας φυλής. Η σεμνότης του άλλως είνε τόση, που θα εκοκκίνιζον απέναντί του εξ εντροπής τα περίφημα δια την ανοστιάν των καφέ-σαντάν των Αθηνών. Το λαγούτο, το κύμβαλον και η γυναίκα του καφέ-αμάν είνε απλά και συμπαθή όργανα της μυστηριώδους ασιατικής μελωδίας, εκείνης που εχύθη μαζί με το κύμα της Ασίας μέχρι Βιέννης και απεσύρθη όπως ήτο, χωρίς να ροφήση άλλην ούτε να ροφηθή, εκείνης που φωνάζει τον έρωταν και την δυστυχίαν προς τον ουρανόν, που τραγουδεί τα ρόδα μόνον διότι μοιάζουν με την γυναίκα, που αναδίδει πόνον άγριον και πρωτογενή. Από το καφέ-αμάν των Χαυτείων δεν λείπει βέβαια η καθαρά σφραγίς της ενδοτέρας Τουρκίας. Υπάρχει και εκεί, μεταξύ των δύο γυναικών, τρίτη γυναίκα, άνδρας ντυμένος γυναικεία, χορεύων εξαίσια και την κοιλιά και τους ώμους με όλην την γνωστήν τέχνην αναπάλλων υπό τους ρυθμικούς ήχους. Είνε ο λεγόμενος χαυτενές, και αι μεταμορφώσεις αυταί πολύ συνειθίζονται εν Τουρκία. Αλλ' αυτά είνε απλά θεάματα, μόνον περίεργα. Εκείνο που ενδιαφέρει τον θαμώνα είνε η μουσική του καφέ-αμάν. Ο ωραίος εκείνος ψηλός ανατολίτης που παίζει με δακτυλήθρες το κύμβαλον (κανόνι) είνε ένας υπέροχος τεχνίτης, ο οποίος εν συνεργασία με το λαμπρόν βιολί, υψώνει τρικυμίας. Και ένας τεχνίτης άμα θίξη ανατολικόν ήχον, το πάθος δεν γίνεται πλέον φωτιά, αλλά πυρκαϊά. Ταύτα όλα τα ακούουν οι θαμώνες του καφέ-αμάν ήσυχοι. Ο καιρός οπού εσπάζοντο ποτήρια επέρασε, και η μουσική Ασία εν Ελλάδι έχει πλέον τον σκοπόν ν' ακουσθή από ησύχους ανθρώπους, θέλοντας μόνον να την αισθανθούν, ανθρώπους αδιαφόρους για την γυναίκα, φίλους των ρυθμών και των ήχων μόνον υπό τους οποίους αυτή χορεύει.

Άνθρωποι της καλής τάξεως πίνουν εκεί την μπύραν των, ρίχνουν την πεντάραν των εις το πιάτο χωρίς να κυττάζουν ποίον χέρ το κρατεί και βυθίζονται εις την απόλαυσιν των χαλιφών και των σουλτάνων. Το ορμητικόν κύμα που κατέβαινε προς τον πολιτισμόν είχε την φωνήν του. Το εσταμάτησαν, το μετεμόρφωσαν, οι Τούρκοι έγιναν διπλωμάται κομψοί, οι Αράπηδες ευρωπαίοι στρατιώται, το κύμα επιστρέφει προς τα οπίσω, αλλά οι ήχοι της Ανατολής, οι αχρονολόγητοι και οι ανεξερεύνητοι, από σαντούρι εις σαντούρι και από χείλη εις χείλη φωνάζουν δυνατά τον έρωτα και την θλίψιν και ο σπαθοφόρος κατακτητής που εσάρωσε κόσμον, τραγουδεί ως ταπεινός άνθρωπος, νικημένος από τον κυρίαρχον Πόνον.

Η προμεταξική αναπαράσταση του ρεμπέτικου*

του Κώστα Βλησίδη

Από τον Φαλτάιτς στη Σπανούδη

Ο λαϊκός πολιτισμός, με μουσικοποιητικά ιδιώματα όπως ο αμανές και το ρεμπέτικο, γίνεται αντικείμενο καταγραφής και αξιολόγησης αρκετά χρόνια πριν από την έλευση του μεταξικού καθεστώτος. Η «ανατολίτικη» εκδοχή της λαϊκής αστικής μουσικής και η θέση της στον εθνικό πολιτισμικό κορμό, απασχολεί τους λόγιους κύκλους και τους διαμορφωτές του κοινού αισθήματος, σποραδικά μεν από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα (με αιχμή του αντιανατολικού δόρατος τον Ζαχαρία Παπαντωνίου)[1], συστηματικότερα όμως από την αρχή της δεκαετίας του 1930.

Η κρίσιμη αυτή δεκαετία ξεκινά με καλούς οιωνούς για το ρεμπέτικο της εποχής. Τον Φεβρουάριο του 1929 ο δημοσιογράφος και λόγιος Κώστας Φαλτάιτς[2] επιχειρεί να στρέψει την τρέχουσα προσοχή στα ρεμπέτικα τραγούδια της ανώνυμης δημιουργίας. Παρά την αναγωγή της επιτέλεσής τους αποκλειστικά σε υποκοινωνικούς χώρους, υπογραμμίζει την «*ειλικρίνεια και αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεύει*» σε αυτά τα πραγματικά «*αριστουργήματα*» που γράφτηκαν υπό τους ήχους του μπαγλαμά. Από τον επόμενο χρόνο συναντάμε κείμενα στον Τύπο που καταγράφουν την επιτέλεση του ρεμπέτικου, καθώς και την απήχηση που έχει στο κοινό. Είτε περιγράφοντας –κάποτε σκωπτικά– τα καφωδεία και το ρεπερτόριό τους στην περιοχή των Τζιτζιφιών, είτε γράφοντας για ένα «*λαϊκό τραγούδι γεμάτο θλίψι, μελαγχολία, παράπονο*», δηλ. την «Κακούργα πεθερά» του Ι. Μοντανάρη, είτε διεξάγοντας κολακευτικό ρεπορτάζ για τον διάσημο ουτίστα Αγάπιο Τομπούλη, τα ανακλαστικά του Τύπου φαίνεται να παρακολουθούν κατά πόδας τη δημιουργική πορεία του ρεμπέτικου στις ποικίλες εκφάνσεις της[3].

Τον Οκτώβριο όμως του 1931 εγκαινιάζεται προσπάθεια στιγματισμού του μουσικοποιητικού αυτού ιδιώματος, εκ μέρους εκπροσώπων του επίσημου πολιτισμού και της εγγραμματοσύνης: η επιφανής μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη δίνει τον τόνο, καθώς επιτίθεται βάναυσα εναντίον των αμανεδοειδών/ρεμπετοειδών, που διαφθείρουν, κατά την πρόσληψή της, τα μουσικά ήθη του ελληνικού λαού. Τραγούδια όπως η «Παξιμαδοκλέφτρα» και η «Κακούργα πεθερά», που «*χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας*», αξιολογούνται – μεταξύ άλλων – ως το άπαντον του χυδαιότερου ανατολισμού στον οποίον παραδέρνουν τα λαϊκά στρώματα[4].

Τον Δεκέμβριο του επόμενου χρόνου καταγράφεται καταγγελτικά από τον Κώστα Αθάνατο[5] όχι μόνο η ελευθέρια κυκλοφορία του χασίς αλλά και η μουσικοποιητική του διασάλπιση ανά τας οδούς: «*Αν βγήτε παραπέρα από τα Χαυτεία θα ακούσετε την λαϊκήν μούσαν να το εξυμνή μεγαλοφωνότατα χωρίς την παραμικρήν τύψιν και προφύλαξιν ανά τα διάφορα ωδικά κέντρα των συνοικιών: Δεν μου λέτε/δεν μου λέτε/το χασίαι πού πουλιέται;*». Στη συνέχεια ο συντάκτης επισημαίνει νοστιμολογώντας ότι και η ίδια η λαθρεμπορία χασίς στην κοινή συνείδηση δεν μοιάζει να αφίσταται και τόσο από οιαδήποτε άλλη εμπορική συναλλαγή, όσο δε για τη μελοποιημένη εκδοχή της χασισοποτίας, «*έχει δε – έμμετρον πάντοτε – και την σχετικήν απολογίαν της η περίπτωσις. Ο λουλάς αιτείται δημοσία επιείκειαν ως μέσον τέρψεως αβλαβές, ή μάλλον περίπου ως νόμιμον δικαίωμα αυτοδιαθέσεως: εμείς κι' αν το φουμάρουμε/κανένα δεν πειράζουμε!*».

Έξι μήνες αργότερα, τον Ιούλιο του 1933, στιγματιστική σειρά παίρνει ο αμανές: με αφορμή αίτημα του τουρκικού συνδέσμου «Τούρκοι Εγκρατείς» προς τον Κεμάλ για απαγόρευση των αμανέδων, δημοσιεύεται πρωτοσέλιδο επικριτικό άρθρο στο *Έθνος*, όπου καλούνται και οι ελληνικές Αρχές να λάβουν παρόμοια μέτρα. Ο αμανές είναι απαγορευτέος, κατά τον ανώνυμο συντάκτη, διότι αφενός «*άγει εις οινοποσίαν και το εξ αυτού μεράκι εις μαχαιρώματα*», και αφετέρου «*ως μουσική μεταβάλλει την ταβέρνα εις προθάλαμον φυλακής*»[6].



Ένας αζήτητος πρόσφυγας: ο αμανές

Ένα δεύτερο κείμενο θα ακολουθήσει τον επόμενο χρόνο, το οποίο μεταφέροντας την πληροφορία ότι ο Κεμάλ απαγόρευσε τον αμανέ στην Τουρκία[7], πυροδοτεί σχετική

«καμπάνια» εκ μέρους του Παύλου Παλαιολόγου, που φιλοξενεί στη στήλη του κορυφαίους εκπροσώπους της μουσικής ζωής της εποχής, όπως τους Καλομοίρη, Ψάχο, Σφακιανάκη, Μητρόπουλο, Σπανούδη, για να τοποθετηθούν στο ακανθώδες ζήτημα. Ο Μανώλης Καλομοίρης (9-11-1934) δηλώνει ότι επ' ουδενί δεν κινδυνεύει η Ελλάδα από την ανατολική μουσική (που ενδέχεται και να κατάγεται από την αρχαία ελληνική και βυζαντινή μουσική), και πάντως προτιμά τον αμανέ από τα τανγκό και τα φοξ τροτ[8]. Στο ίδιο φύλλο ο κορυφαίος μουσικολόγος Κωνσταντίνος Ψάχος θα ανιχνεύσει αρχαιοελληνική καταγωγή στον αμανέ, και μάλιστα από τα σκόλια.

Την επόμενη μέρα φιλοξενείται παρέμβαση της Σπανούδη, η οποία οξύνει και επαυξάνει τις προηγούμενες επικρίσεις της, κατηγορώντας αφενός τον αμανέ ότι «*κατεργάζεται ανενόχλητος και εκ του ασφαλούς την αναπόδραστη διαστροφή του μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού*», και ζητώντας αφετέρου να εξοστρακιστεί διά παντός από τη χώρα, τόσο αυτός, όσο και τα «*βρωμερά παρακλάδια του*». Στις 11-11-1934 θα τοποθετηθεί ο Δημήτρης Μητρόπουλος που, αν και αντιπαθεί τον αμανέ, δεν τον βρίσκει επικίνδυνο για τη «μουσική μας πρόοδο», όχι πάντως επικινδυνωδέστερο από την τζαζ. Στο ίδιο φύλλο, τέλος, ο διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου Δημήτριος Σφακιανάκης φρονεί ότι δύσκολα ξεριζώνεται μια μουσική τόσο μακραίωνης παράδοσης, ενώ ως μόνο κίνδυνο διαβλέπει τον ενδεχόμενο εθισμό της τρέχουσας ακοής σε «*μακρόσυρτους ρυθμούς και μελωδίες*».

Η γενική αίσθηση που συναγόταν από την όλη συζήτηση ήταν ότι, με εξαίρεση τη Σπανούδη, οι υπόλοιποι ερωτηθέντες δεν εξέφρασαν ανάλογη απαρέσκεια ή πάντως στιγματιστική βλέψη, προς έκπληξη του Παλαιολόγου, ο οποίος αναδιπλώθηκε και διέκοψε την έρευνα, για να μη διευρύνει «*το δίκτυον των συνηγόρων του αμανέ*»[9]. Συνήγορος του Παλαιολόγου, πάντως, φαινόταν να προσέρχεται λίγες μέρες μετά ο ανώνυμος «Εξαντρίκ» στην πειραϊκή εφημερίδα **Θάρρος** (15-11-1934) όταν επιβεβαίωνε μεν τη θρυλούμενη κατάργηση των αμανέδων από τον Κεμάλ, επιφέροντας στη συνέχεια με πικρή ειρωνεία ότι αμανέδες τώρα πια «*θα ακούουν μόνον οι... Έλληνες εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς*».

Σε απαξιωτικό πνεύμα θα εκτυλιχθεί και άλλο άρθρο στην ίδια εφημερίδα στις 14-1-1935 («Ο αμανές»), καθώς καταγγέλλεται η ανυπαρξία δίσκων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έναντι της συντριπτικής παρουσίας δίσκων με τα «αποτρόπαια ανατολίτικα τραγούδια»: «*Απλούστατα, οι βρωμεροί αμανέδες εξορισθέντες από τον τόπον τους ευρήκαν εις την Ελλάδα μίαν δευτέραν πατρίδα, ενώ η εθνική μουσική των Ελλήνων πηγαίνει περίπατον*». Λίγους μήνες μετά καταγράφεται μία ακόμα καταγγελία της απερίγραπτης «αμανεδοκρατίας» που επικρατεί στη χώρα, εντελώς αξιοσημείωτη από την άποψη της αιτιολόγησης του φαινομένου που προβάλλει:

> *Γιατί κυριαρχεί ο αμανές από την μια άκρη ώς την άλλη; Γενικά μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο αυτό οφείλεται σε ιστορικούς και κοινοτικούς λόγους και συγκεκριμένα στο ότι οι κοινωνικοί θεσμοί μας και οι κοινωνικές λειτουργίες δεν πήραν μέχρι τα σήμερα ένα βαθύ προοδευτικό-δημοκρατικό μετασχηματισμό.*

ΣΗΜΕΙΏΣΕΙΣ

1. Ο Παπαντωνίου θα αξιολογήσει με μνημονεύσιμη ανεκτικότητα τα καφέ αμάν («Καφέ αμάν», *Σκριπ*, 12-2-1905) και το χασίς, («Χασίς», *Άστυ*, 8-6-1906) στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, για να μεταλλαχθεί σε άσπονδο εχθρό του αμανέ στη συνέχεια («Η φοβερή μελωδία», *Εμπρός*, 4-6-1917, «Κοχλάζουσα μονωδία», *Ελεύθερον Βήμα*. 11-9-1927, και «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, 3-7-l938).

2. Περιοδικό *Μπουκέτο*, τχ. 253: σ.152 («Τα τραγούδια του μπαγλαμά –πώς τραγουδούν οι φυλακισμένοι, οι λωποδύται και οι χασισοπόται»). Αξίζει να σημειωθεί ότι στον Φαλτάιτς ανήκει όχι μόνο το πρώτο άρθρο της αστικής λαογραφίας για το είδος αλλά και η πρώτη, όσο γνωρίζουμε, λογοτεχνική αναπαράσταση επιτέλεσης του ρεμπέτικου, συνοδευόμενη από στιχουργικά παραθέματα [βλ. εφ. *Ακρόπολις*, 18-4-1915, και 12, 13-5-1915 («Από την ζωή των Αθηνών –Άλλος κόσμος»)].



3. Βλ. ενδεικτικά: *Βραδυνή*, 25 και 26-7-1930 (Σ. Πετράς, «Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία των Τζιτζιφιών»), *Βραδυνή*, 28-7-1931 («Στου Χαροκόπου τα στενά... — το τραγούδι της Κάστρου»), *Έθνος*, 29-7-1931 (Μαμ, «Κακούργα πεθερά»), *Βραδυνή*, 12-8-1931 (Α. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές... — με το πρώτο ούτι της πόλης»), και *Βραδυνή*, 4-9-1932 (Σ. Σκίπης «Σαντούρια»), Αν σε αυτή την αρθρογραφία, προστεθούν και τα δημοσιεύματα που απαντούν κατά μήκος της εργασίας μας αυτής, σχετικοποιείται εξαιρετικά — συμπαρασύροντας και τη συνοδό προβληματική — η άποψη (Μ. Αθανασάκης, «Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, τόμ. Β1: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, Βιβλιόραμα, 2002: σ. 181) ότι το λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του 1930 τελούσε σε συνθήκες οιονεί αποκλεισμού από κάθε γραπτή αναφορά στον Τύπο.

4. Περιοδικό *Μουσική ζωή*, έτος Β΄, τχ. 1: σ. 4-5 («Η μουσική και ο ελληνικός λαός»).

5. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 29-12-1932 («Χασίς»)

6. *Έθνος*, 25-7-1933 (Χ., «Αμανέδες»)

7. *Πρωία*, 7-1 1-1934 («Πρόσφυξ και ο αμανές»). Σημειωτέον ότι ήδη από το 1931 (βλ. *Νέοι Καιροί*, 4-7-1931) ο Κεμάλ φέρεται να δηλώνει πως επείγει «*να ανανεωθή το άσμα και η μουσική των Τούρκων, διότι είνε μονότονος και αντιτίθεται προς το νέον δυναμικό πνεύμα, το οποίον εμπνέει το έθνος*».

8. Την πεποίθησή του ότι ο κυρίως κίνδυνος είναι τα «*φρικτά και ακατονόμαστα "ταγκό" και "φοξ" που δυσφημούνε την ελληνική καλαισθησία και που διαφθείρουνε το γούστο και το τονικό αίσθημα του ελληνικού λαού*» θα διατρανώσει κατ' επανάληψη ο Καλομοίρης (βλ. *Θάρρος*. 29-2-1939. Έθνος, 8-1-1947, 17-7-1954 και 2-11-1954), θεωρώντας «*χίλιες φορές καλύτερα τα ρεμπέτικα με την ακατέργαστη λαϊκή τους χρωματιά*» (από το άρθρο του Νοεμβρίου 1954).

9. Για την όλη συζήτηση και αναπαραγωγή των σχετικών κειμένων, βλ. Γιώργος Παναγιώτου, «Ο αμανές», *Ντέφι*, τ. 4, Ιανουάριος 1983: σ. 34-7.

*Από την μελέτη *Όψεις του ρεμπέτικου*
εκδ. Εικοστού Πρώτου, 2004

Η «Βαρβάρα» εις το... εδώλιον!

εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Δεκεμβρίου 1936

του Δημήτρη Ψαθά

Η Βαρβάρα καλείται αύριο στο τριμελές να δώση λόγον των... λόγων και των έργων της στη Γλυφάδα. Ο πατήρ της μαζί με στρατιάν ενενήντα άλλων συγκατηγορουμένων θα δικασθή για τα ήθη της κόρης του. Ποιος δεν την ξέρει; Ποιός δεν την έχει ακούσει να τραγουδήται από τους χιλιάδες δίσκους των γραμμοφώνων που εκυκλοφόρησαν προτού επέμβη η Εισαγγελική αρχή; Για τους απληροφόρητους, αν υπάρχη κανένας, αναφέρω τους πρώτους στίχους, εναντίον των οποίων η δικαιοσύνη δεν έχει παράπονα:

Η Βαρβάρα κάθε βράδυ / στη Γλυφάδα ξενυχτάει
και ψαρεύει τα λαυράκια / κεφαλόπουλα μαυράκια.

Η κατηγορία αφορά τρία σημεία του ψαρεύματος της Βαρβάρας, τα οποία λόγω ευρυτέρας έννοιας που μπορούν να προσλάβουν, εκρίθηκαν ως θίγοντα το δημόσιον αίσθημα. Και φυσικά γι' αυτόν τον λόγον δεν τα αναφέρομεν για να μη συμπληρώσωμεν τον αριθμόν των 90 κατηγορουμένων με ένα ακόμη...

Αλλά ας δούμε το ιστορικόν της Βαρβάρας. Πατήρ της είνε ο κ. Π. Τούντας, μουσικοσυνθέτης και στιχουργός, ο οποίος έχει περί τα εκατόν μουσικά τεμάχια, όλα παιχνιδιάρικα και σκανδαλιάρικα, που εσημείωσαν ιδιαιτέραν επιτυχίαν κυρίως εις τα λαϊκά στρώματα. Είνε ίσως άγνωστος ο ίδιος, αλλά πασίγνωστα τα έργα του. Αρκεί να αναφέρη κανείς τους τίτλους των τραγουδιών του για να εννοηθή τι έχει προσφέρει εις την λαϊκήν μουσικήν από την οποίαν αντλεί τα θέματα και τα μοτίβα των τραγουδιών του. Ποιος δεν ξέρει και δεν έχει ακούσει χιλιάδες φορές το «Κουκλάκι»;

Φίλα με στο στόμα, δεν βαστώ
Δος μου ένα φιλάκι πεταχτό
Σε αγάπησα μικρό πολύ, κουκλάκι μου
χάθηκα στο λάγνο σου φιλί.

Αμέτρητα κουκλάκια όμως περιλαμβάνονται εις την παραγωγήν του. Είνε δική του η «Αθηναία μου γλυκειά», η «Αρχοντοπούλα μου», «καμωματού μου», «τσαχπίνα μου», «Σμυρνηά μου», «Μάρω μου», «γέλα προσφυγοπούλα μου», «η αρραβωνιασμένη», η «νέα Σμυρνιοπούλα», «Κατερίνα μου», «εχτές το βράδυ Χαρικλάκι», «το Μαρικάκι», «αλάνικο χαδιάρικο», «μπάρμπα-Νικολή πάει η Μαριωρή», «ε ρε ντουνιά προδότη», «χάθηκα τρελλάθηκα», «ο μοντέρνος Χαραλάμπης», «Καλλιοπάκι δυο μου μάτια», «δυο Σεβντάδες», «βρε χήρα δεν λυπάσαι;». Αλλά ο κατάλογος των έργων του δεν εξαντλείται. Δεν υπάρχει όνομα λαϊκού θήλεος που να μην έγινε μελωδία στα χέρια του συνθέτου. Μετά όλα τα ανωτέρω ο κ. Τούντας εγέννησε την «Νίνα», την «Λέλα απ' την Καστέλλα» – διότι σ' όλες τις γειτονιές των Αθηνών, Πειραιώς και Περιχώρων έχει τέκνα– την «Μεγαρίτισσα», «αμάν μεράκι το προσφυγάκι», «είνε μια στο Περιστέρι», «Πειραιώτισσα γλυκειά», «Φαληριώτισσα», «Τζιτζιφιώτισσα κυρά μου», «κουκλί της Κοκκινιάς», «στον Ποδονίφτη», «στη Δραπετσώνα», «Παγκρατιώτισσα», «Ζευγολατιώτισσα», «στου Συγγρού», «η Λιλή η σκανδαλιάρα», «Γλυκειά μου Έλλη», «ίσα ρε σωφεράκι»! Και μετά το σωφεράκι με το οποίον ο συνθέτης έκανε τον γύρον των προσφυγικών συνοικισμών –για κάθε ενδεχόμενον έχει και το «αεροπλάνο θα πάρω» – εγέννησε ακόμη και την «Πολίτισσα Πριγκηπιώτισσα», προχωρώντας δε εις αλλοθρήσκους προσέθεσε σ' αυτά την «Έβραιοπούλα μου», «Αρμενοπούλα μου», «Τουρκοπούλα μου», και συνεχίζοντας «αγοροκοριτσάρα μου», «δολοφόνισσα», «πεισματάρα», «άντε ρε χήρα άπονη», «παραπονιάρα χήρα παιχνιδιάρα», «αχ με ξέχασες Λουλού μου», «σπάστα ρήμαξτα», «ο αγαπησιάρης», «πάλι θύμωσε η μαμά σου», και άλλα ων ουκ έστιν αριθμός.

ΒΑΡΒ...

Δὲν θὰ σταθῇ σὲ χλωρὸ κλαρὶ ἡ ἀναίσχυντος καὶ ἄσεμνος «Βαρβάρα». Δὲν κατεστράφη μόνον ὅλη ἡ παραγωγὴ τῶν δίσκων γραμμοφώνου. Ἂν ἐξέφυγε καὶ καμμιὰ πλάκα, θὰ κατάσχεται ὅπου εὑρεθῇ, ὁ δὲ λαθραῖος κάτοχος τῆς Βαρβάρας θὰ συλλαμβάνεται. Θὰ συλλαμβάνεται ἐπίσης ὅποιος τραγουδήσῃ Βαρβάραν. Χθὲς τὸ βράδυ μάλιστα δύο νέοι εἶχαν ἀρχίσει νὰ διαπληκτίζωνται δι' ἕνα κάθισμα κινηματογράφου: «Εἶσαι ἀνάγωγος καὶ βάρβ...» «Βαρβ...; εἶπες βάρβ...;» Καὶ τὸν συνέλαβαν ἀμέσως. Ἀπὸ τώρα καὶ εἰς τὸ ἑξῆς λοιπὸν ἡ δυσώνυμος θὰ γράφεται καὶ θὰ προφέρεται ἁπλῶς Β... Καὶ πολὺ τῆς εἶνε.

Από όλα αυτά τα πολυώνυμα θήλεα τα τσαχπίνικα, τα ναζιάρικα, τα σκανδαλιάρικα, μόνον εις την Βαρβάραν απηγορεύθη να κυκλοφορή και προ παντός να ψαρεύη διφορούμενα ψάρια στις Γλυφάδες. Ο δίσκος εις τον όποιον προσέφερε τα ψάρια της η ατυχής Βαρβάρα εκυκλοφόρησε από τον περασμένον Φεβρουάριον μέχρι του Σεπτεμβρίου, οπότε και απηγορεύθη το σερβίρισμα και κατεσχέθη ο δίσκος όπου και αν ευρίσκετο. Εις ενενήντα καταστήματα περίπου ευρέθη, ενενήντα καταστηματάρχαι εμηνύθησαν μαζί με τον συγγραφέα και τους αδελφούς Λαμπροπούλου

που τον εξέδωκαν. Έτσι το τέλος της «Βαρβάρας» υπήρξεν ολίγον άδοξον. Εις 5.000 είχαν φθάσει σε ολίγους μήνας οι πωληθέντες δίσκοι, οπότε απηγορεύθη πλέον το ψάρεμα των ψαριών και της πελατείας προς μεγάλην απογοήτευσιν του καλού πατρός της.

Συνήντησα τον κ. Τούνταν εις την «Κολούμπια». Είνε έξω φρενών με αυτή την απροσδόκητη ιστορίαν, που του εδημιούργησαν ύστερα από τόση παραγωγήν.

-Δεν είχα κανένα σκοπόν να γράψω σόκιν τραγούδι. Ούτε υπήρχε κανείς λόγος. Τα περισσότερα τραγούδια μου, και έχω γράψει επάνω από εκατό, εσημείωσαν μεγάλην επιτυχίαν και όμως ποτέ δεν κατέφυγα εις το σόκιν για να κατακτήσω το κοινόν.

-Αλλά η Βαρβάρα;

-Ούτε η Βαρβάρα είνε σόκιν.

-Ομιλεί για ύποπτα ψαρέματα...

-Εγώ δεν ξέρω ψαρέματα ύποπτα!

-Για κεφαλόπουλα...

-Να κατασχεθούν τότε και τα κεφαλόπουλα από τα ψαράδικα! Εμένα έπαιξε και η στρατιωτική μπάντα στην πλατεία του Συντάγματος το «κουκλάκι μου» λαϊκό τραγούδι, και για τη «Λιλή την σκανταλιάρα» επήρα συγχαρητήρια απ' την Αμερική... Έγραψα και τον «Χρυσαφένιο αετό» όταν ήρθε ο Βασιλεύς. Γιατί με κατηγορούν τώρα; Οι πονηροί μπορούν να πάρουν όπως τους κατέβει ένα τραγούδι. Εγώ φταίω; Ο κόσμος το εδέχθηκε με ευχαρίστησιν. Στις αρχές ακόμη που εκυκλοφόρησε ο δίσκος, ο κόσμος ζητούσε απ' τον Βάσο Μεσολογγίτη να τραγουδήση την «Βαρβάρα» μου. Αν ήταν έτσι που το λένε, έπρεπε να προκαλή την απέχθειαν, όχι νάχη τέτοιαν επιτυχίαν. Με τη φόρα που είχε ο δίσκος θα πουλούσε 25.000 αν δεν τον απηγόρευαν. Οπωσδήποτε η δίκη προμηνύεται εξαιρετικά ενδιαφέρουσα.

αμανέδες - επιλογή στίχων

Αναστενάζω και πονώ [Παπαγκίκα]
Αναστενάζω και πονώ λυπούμαι και δακρύζω
Δεν έχω άλλον από εσέ να ελπίζω

Ανοίξετε τα μνήματα
Ανοίξετε τα μνήματα τα κόκαλα σκορπίστε
τον πλούσιο απ' τον πτωχό να δείτε αν θα γνωρίστε.

Αφού εσύ με μίσησες [Νούρος]
Αφού εσύ με μίσησες το παν θα σε μισήσει
κι ο μισεμένος άνθρωπος δεν πρέπει για να ζήσει

Βαρύτερα απ' τα σίδερα, Μπουρνοβαλιό [Παπαγκίκα]
Βαρύτερα απ' τα σίδερα είναι τα μαύρα ρούχα
γιατί τα φόρεσα κι εγώ με μιαν αγάπη που 'χα
ετούτο είναι το βάσανο κι όχι τα περασμένα
ανοίξανε παλιές πληγές και στάζουν μαύρο αίμα
Την μια φωτιά άλλη φωτιά στο πόνο άλλος πόνος
σε τόσα βάσανα γιατρός ο χάρος είναι μόνος

Βόσπορος [Νταλγκάς]
Η Πόλη και ο Βόσπορος είναι τ' όνειρό μου
εκεί μένει η αγάπη μου, εκεί το βάσανό μου

Για δες τα χρόνια αυτά [Ρούκουνας]
Για δες τα χρόνια αυτά ο άνθρωπος τίποτα δεν κερδίζει
βάσανα κι αναστεναγμούς το στήθος του γιομίζει

Γνώρισα φίλους κι έλεγα [Ρούκουνας]
Γνώρισα φίλους κι έλεγα πως πάντα μ' αγαπούσαν
μα αυτοί μπροστά μου γέλαγαν και πίσω με μισούσαν

Δάκρυα τρέχουν σαν φωτιά [Ρούκουνας]
Δάκρυα τρέχουν σαν φωτιά γύρω στα μάγουλά μου
και πέφτουνε στο στήθος μου και κάβουν την καρδιά μου

Είμαι ορφανός [Κώστας Ρούκουνας ή Σαμιωτάκη]
Είμαι ορφανός από παιδί, δεν έτυχε να δούνε
και μένα τα ματάκια μου μάνα για να χαρούνε
Έτσι μου ήτανε γραφτό γονιούς να μη γνωρίσω
ούτε αδέλφια κι αδελφές και ορφανός να ζήσω.
Βλέπω μανάδες με παιδιά και καίγεται η καρδιά μου
και με παράπονο πολύ κλαίγω τη μοναξιά μου
Όλο με αχ κι όλο με βαχ οι μέρες μου περνάνε
και πάντα βρίσκομαι ορφανός στην κλίνη που κοιμάμαι

Καρδιά μου γίνε σίδερο [Ρούκουνας]
Καρδιά μου γίνε σίδερο καρδιά μου γίνε αμόνι
να σε βαστούν αλύπητα τα βάσανα κι οι πόνοι
Βάστα καρδιά χτυπήματα μη λιώσει το κορμί σου
γιατί πολλοί θα το χαρούν για την καταστροφή σου
Βάστα καρδιά βαριά χτυπήματα

Μου λένε να μη σ' αγαπώ [Γ.Τσανάκας]
Μου λένε να μη σ' αγαπώ τους λέγω τι να κάνω
που 'χω μια ώρα να σε ιδώ το νου μου τον εχάνω

Τον χάρο τον ρωτήσανε [Ατραΐδης Δημήτρης]
Τον χάρο τον ρωτήσανε πεντ' έξι μερακλήδες
δίχως κρασί πως την περνούν στον Άδη οι μπεκρήδες

Όσο και αν αμάρτησα [Εσκενάζη Ρόζα]
Όσο και αν αμάρτησα άλλη είναι η αιτία
αφού ο κόσμος ψεύτισε και είναι όλο ατιμία

Την ξενιτιά, την ορφανιά [Παγιουμτζής Στράτος]
Την ξενιτιά, την ορφανιά, την πίκρα και τη λύπη
όλα μου τα 'δωσε ο θεός κανένα δεν μου λείπει

Όταν πονάς και δεν το λες, σαμπάχ μανές [Εσκενάζυ]
Όταν πονάς και δεν το λες νομίζεις πως θα γιάνεις
χειροτερεύεις πιο πολύ μπορεί και να πεθάνεις

Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουνιά [Νταλγκάς]
Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουνιά το καθετί πεθαίνει
σκέψου και συ ω άνθρωπε πως μια κακία μένει

Η λογοκρισία στο ζενίθ*

του Κώστα Βλησίδη

Επαναπιάνοντας το νήμα της χρονολογικής εκτύλιξης των γεγονότων, και συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά το ακρόαμα του ραδιοφώνου, συναντάμε στα τέλη του 1938 την *Καθημερινή*[1] να εκφράζει ικανοποίηση καθώς, από τότε που το ραδιόφωνο περιήλθε στην αρμοδιότητα του υφυπουργού Τύπου, «*δεν ηκούσθησαν αι γνωσταί "αμανεδοειδείς" μεταδόσεις*». Με το γύρισμα του χρόνου, από την ίδια εφημερίδα[2] εκφωνείται ο επικήδειος του κόσμου που ανακαλεί συνεκδοχικά το σαντούρι, καθώς το όργανο αυτό, κατά τον συντάκτη, αποτελεί υπόθεση του απώτερου παρελθόντος, μια και «*εκηδεύθη κάποιαν χειμερινή εσπέρα εις γωνίαν αθηναϊκής ταβέρνας υπό τους ήχους.. χαβάγιας*». Τις επόμενες μέρες (Φεβρουάριος 1939) σχολιάζεται ευμενώς στον Τύπο[3] η πρωτοβουλία του Νικολούδη να αποκαθάρει τη δημοτική μουσική που μεταδίδεται από το ραδιόφωνο, από «*τας ξένας επιδράσεις αι οποίαι της έχουν δώσει τον γνωστόν "αμανοειδή" τόνον*».

Η «καθαρτική» Μεταξική παρέμβαση στο ραδιόφωνο δεν αφορούσε όμως μόνο τη δημώδη μουσική αλλά και την ελαφρά. Και στον τομέα αυτό, ο Μεταξάς σε μια προσπάθεια εξορκίσει τις «νοσηρές τάσεις» που βάρυναν το ελληνικό ελαφρό τραγούδι, επιχείρησε να το εμβολιάσει με «πραγματική ευθυμία», προσανατολίζοντας το προς τη «χαρά της ζωής», μέσω επαναλαμβανόμενων μεταδόσεων συγκεκριμένων ξένων μουσικών προτύπων,[4] αλλά και μέσω της λογοκριτικής πρακτικής.

Σημαντικό από κάθε άποψη νομοθετικό σταθμό στη λογοκριτική δραστηριότητα του καθεστώτος θα αποτελέσει ο Αναγκαστικός Νόμος 1619/1939 («Περί ραδιοφωνίας και συμπληρώσεως των περί του υπουργείου τύπου και τουρισμού κειμένων διατάξεων»), ο οποίος και καλύφθηκε εκτενώς δημοσιογραφικά.[5] Ο νέος νόμος ρύθμιζε, μεταξύ άλλων, τη δισκογράφηση και κυκλοφορία των τραγουδιών με πολύ μεγαλύτερη λεπτομέρεια από ποτέ άλλοτε. [...] Το εξαιρετικό ενδιαφέρον όμως, εξ ου και η εκτενής παράθεση που ακολουθεί, βρίσκεται στο ίδιο το κείμενο του Νόμου, και συγκεκριμένα στο άρθρο 21, όπου καθορίζονται με κάθε λεπτομέρεια τα διαδικαστικά της λογοκριτικής πρακτικής επί των ασμάτων:

> Προ πάσης φωνοληψίας εν Ελλάδι υποβάλλεται εις την Διεύθυνσιν Λαϊκής Διαφωτίσεως του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού αίτησις της ενδιαφερόμενης διά ταύτην Εταιρείας φωνογραφικών δίσκων περί χορηγήσεως σχετικής αδείας. Μετά της αιτήσεως συνυποβάλλονται αντίγραφα α) των στίχων και β) της μουσικής (παρτιτούρα) των προς φωνοληψίαν ασμάτων.
>
> Την αίτησιν ταύτην μεθ' όλων των στοιχείων η Δνσις της Λαϊκής Διαφωτίσεως διαβιβάζει εις την προς τούτο αρμοδίαν Επιτροπήν αποτελουμένην α) εκ του Δντου της Λαϊκής Διαφωτίσεως του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού ως Προέδρου, β) εξ ενός Τμηματάρχου του Εσωτερικού Τύπου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού, γ) εξ ενός Τμηματάρχου της Δνσεως Λαϊκής Διαφωτίσεως και δ) εκ δύο καλλιτεχνών ειδικευμένων περί την δημοτικήν και λαϊκήν μουσικήν. [...] Αι αποφάσεις της Επιτροπής ταύτης εκτελούνται μερίμνη των κατά τόπους αστυνομικών αρχών. Η Επιτροπή διά τον σχηματισμόν πλήρους αντιλήψεως και εφ' όσον κρίνει ότι τα υποβληθέντα αυτή στοιχεία δεν είναι επαρκή, δύναται ν' απαιτήση την εκτέλεσιν των προς φωνοληψίαν μουσικών τεμαχίων. [...] Αποφαίνεται δε αύτη υπέρ της χορηγήσεως αδείας, είτε περί της απαγορεύσεως αυτών ή τροποποιήσεως ωρισμένων στίχων, καθώς και της μεταλλαγής ορισμένων σημείων της μουσικής, εφ' όσον ήθελε κρίνει ότι άμα τι θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής. Τα ανωτέρω ισχύουσι και διά πάσαν έκδοσιν μουσικών τεμαχίων εις φυλλάδια. Εις την αυτήν ως άνω διαδικασίαν υπόκεινται και οι ήδη εν κυκλοφορία ευρισκόμενοι δίσκοι γραμμοφώνων. [...] Η ως άνω Επιτροπή δύναται ν' απαγορεύη την περαιτέρω κυκλοφορίαν ή εκτύπωσιν δίσκων ως και να διατάζη την καταστροφήν των μητρών.

[...] Στη διαδρομή του χρόνου οι καθεστωτικές διατυπώσεις του ορισμού της νομιμότητας στάθμευσαν κατ' αρχάς στο «*πλαίσιο των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών*» (ΑΝ 45/1936), επικέντρωσαν στο άσεμνο περιεχόμενο ή και αντιβαίνον στην ισχύουσα νομοθεσία και χρηστοήθεια (Αστυνομική Διάταξη 12/ 1937 και Αποφάσεις που απέρρευσαν από αυτή), εξειδίκευσαν περισσότερο σε άσματα άσεμνα, με αντιθρησκευτικές αιχμές, αντικείμενα στην κοινή ευπρέπεια και εντελώς συγκεκριμένα σε «*αναχρονιστικά άσματα-αμανέδες*» (Εγκύκλιος Υφυπουργείου Τύπου-Τουρισμού 29-11-1937), για να καταλήξουν στις διατυπώσεις του ΑΝ. 1619/1939, που έδιναν βάρος στο δημόσιο αίσθημα, το συλλογικό αισθητήριο και το «γνήσιο» πνεύμα της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η αοριστία των εννοιών αυτών χρησίμευε κυρίως ως προπέτασμα λογοκριτικού καπνού, καθώς προσέδιδε τη διακριτική ευχέρεια στους λογοκριτές να ερμηνεύουν κατά το δοκούν, δηλαδή κατ' εξοχήν συσταλτικά, τα δημόσια ήθη, το κοινό αισθητήριο και το πνεύμα της ελληνικής μουσικής παράδοσης, έτσι ώστε να κατασκευάσουν ένα στενό κανονιστικό πλαίσιο, τον Μεταξικό πολιτισμικό «κανόνα» στο τραγούδι, όπου μόνο υπό διατεταγμένους όρους αποδιδόταν νομιμοποίηση στο ρεμπέτικο.[6]

Η απτόητη δημοφιλία

Έστω και λογοκριμένο πάντως, κατά τον στίχο και τη μουσική, έστω και απονευρωμένο, το ρεμπέτικο δεν φαίνεται να χάνει καθόλου την πρόσβαση σε ένα όλο και διευρυνόμενο κοινό, αν κρίνει κανείς ενδεικτικά από τη σχετική αρθρογραφία που προκάλεσε τόσο η «Βαγγελίτσα» του

Γ. Παπαϊωάννου,[7] όσο και η μεγάλη επιτυχία του τραγουδιού «Ο Αντώνης, ο βαρκάρης» του Σπ. Περιστέρη.[8] Ως προς το δεύτερο άσμα ειδικά, οι συντάκτες, καταγράφοντας την «Αντωνομανία» ή «Καρμενομανία» που είχε καταλάβει τον κόσμο, και μη μπορώντας πλέον να προσάψουν στην υπό λογοκριτική επιτήρηση ρεμπέτικη παραγωγή ούτε χασικλιδισμό στο περιεχόμενο ούτε ανατολισμό στη μορφή, διαμαρτύρονται διότι με τις συνεχείς και ακατάπαυστες μεταδόσεις του, το «μοιρολόι» αυτό έχει μετατραπεί σε «δικτάτορα της αναπαύσεώς» τους.

Ακόμη εντυπωσιακότερη όμως απόδειξη της εξαιρετικής δημοφιλίας που απολάμβανε το ρεμπέτικο στο κοινωνικό σώμα, συνιστούν δύο εκτενή άρθρα της εξέχουσας μουσικοκριτικού **Αλεξάνδρας Λαλαούνη** στην εφημερίδα *Βραδυνή* τον Οκτώβριο του 1940. Στο πρώτο κείμενο[9] αναγνωρίζεται η κατίσχυση «*στις ταβέρνες και στα σπίτια κάθε γειτονιάς*» τόσο του δημοτικού όσο και –κυρίως– του λαϊκού τραγουδιού, του «σερέτικου» και «μάγκικου», έναντι της ελαφράς ή σοβαρής μουσικής. Εν σχέσει μάλιστα με το ελαφρό τραγούδι, που βαρύνεται με το «*λούστρο, το βερνίκι της ευρωπαϊκής μορφώσεως*», η Λαλαούνη παραδέχεται ότι ο λαός «*προτιμάει τους άλλους: τους λαϊκούς, τους καθεαυτό λαϊκούς, τους αγνούς τραγουδιστάδες που δεν έχουν καμμιά σχέσι με το πεντάγραμμο και καμμιά φορά ούτε και με...το αλφάβητο*». Στη συνέχεια η μουσικοκριτικός παίρνει συνέντευξη από τους συνθέτες και μαέστρους Παναγιώτη Τούντα και Δημήτρη Σέμση, προκειμένου να πληροφορηθεί λεπτομέρειες του πλαισίου δισκογράφησης του λαϊκού τραγουδιού.

Στο δεύτερο κείμενο καταγράφονται και σχολιάζονται ευσύνοπτα οι σπουδαιότεροι φορείς του ρεμπέτικου της εποχής, κατά την εκτίμησή της (σημειώνουμε την παράδοξη απουσία του Βαμβακάρη): η Νταίζη Σταυροπούλου (η «*πασίγνωστη Νταίζη, που οι δίσκοι της αγοράζονται κατά χιλιάδες*»), ο Βασίλης Τσιτσάνης (πρώτη έως τώρα εντοπισθείσα μνεία και σχολιασμός του «*πασίγνωστου και δημοφιλούς*» «*τραγουδιστή, συνθέτη, άσσου του μπουζουκιού*»), η Ιωάννα Γεωργακοπούλου («*λιγομίλητη και σεμνή, θάλεγε κανείς πως ανοίγει την καρδιά της μονάχα σαν τραγουδεί*»), ο Στέλιος Χρυσίνης («*τυφλός μουσικός και ποιητής*»), ο Δημήτρης Περδικόπουλος (που «*ενθουσιάζει με το τραγούδι και την κιθάρα του*»), ο Στράτος Παγιουμτζής (ο «*άσσος του ρεμπέτικου τραγουδιού*»), ο Στέλιος Κερομύτης («*τραγουδιστής, συνθέτης και άσσος επίσης στο μπουζούκι*»), και τέλος οι Στελλάκης Περπινιάδης, Ρίτα Αμπατζή, Γιώργος Παπασιδέρης, Ρόζα Εσκενάζι, Μιχαήλ Καλλέργης, Γιώργος Ντερέμπεης, Μανώλης Χιώτης.[10] Παρ' όλη τη γενικότερα ευμενή διάθεση της Λαλαούνη, το κείμενο θα κλείσει με απαξιωτική αναφορά στο αμαρτωλό και ασύδοτο δισκογραφικό παρελθόν (οπότε υπήρχε «*πλήρης ασυδοσία στη διάδοσι των δίσκων και ξέρομε πόσες ασχήμιες εχρησίμευαν για πνευματική τροφή του λαού μας*»), επαινώντας τον αποκαθαρτικό και αναμορφωτικό ρόλο του «*νέου Κράτους για την πνευματική εξύψωσι του λαού*» μέσω της λογοκρισίας των τραγουδιών.

Συνοψίζοντας, σε ό,τι αφορά την περίοδο από την έλευση του Μεταξά και μετά, θα λέγαμε ότι το ρεμπέτικο γίνεται αντικείμενο αρνητικής αξιολόγησης και καταστολής όχι πλέον μόνο από την πλευρά του άτυπου κοινωνικού ελέγχου (μέσω της τρέχουσας αρθρογραφίας και. των εκπροσώπων της εγγραμματοσύνης/λόγιας κουλτούρας), αλλά και από τη νέα τάξη πολιτικών και πολιτισμικών πραγμάτων που ευαγγελίζεται και εφαρμόζει το Μεταξικό καθεστώς. [...] Οι εξαιρέσεις (Β-ς και Λαλαούνη), όσο κι αν είναι μνημονεύσιμες, επικεντρώνουν και σχολιάζουν υπεραξιωτικά την «ακίνδυνη» εκδοχή υπό την οποία κυκλοφορεί την εποχή αυτή το ρεμπέτικο.

Το Μεταξικό καθεστώς, από την πλευρά του, ενεργώντας μέσα σε ένα προϋφιστάμενο κλίμα «συναίνεσης» ως προς τις πολιτισμικές του βλέψεις, λαβαίνει μέτρα επιτήρησης του είδους από την πρώτη στιγμή της ανόδου του στην εξουσία. Με το κατάλληλο δικαιολογητικό νομικό πλαίσιο και με συνεχείς επεμβάσεις (δίκες, αστυνομικές διατάξεις, εγκυκλίους, αποφάσεις, κατασχέσεις και ποικίλα νομοθετήματα) αποφλοιώνει από «αντιδυτικα» και «αντικοινωνικά» σημαίνοντα και παροχετεύει σε ευρωπαΐζοντα πρότυπα ένα ποικιλόμορφο και πολυπρισματικό λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα, επιβάλλοντάς του με αστυνομικά μέτρα τις ακολουθητέες δημιουργικές του προδιαγραφές, σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου.

*Από την μελέτη *Όψεις του ρεμπέτικου*
εκδ. Εικοστού Πρώτου, 2004



Σημειώσεις

1. *Καθημερινή*, 27-12-1938 («Ραδιοφωνικά»)
2. *Καθημερινή*, 29-1-1939 («Το σαντούρι»).
3. *Πρωία*, 8-2-1939 («Εκκαθάρισις της δημώδους μουσικής»), και *Καθημερινή*, 9-2-1939 «Οι αμανέδες»)
4. Βλ. σχετικά στο *Τέσσαρα χρόνια διακυβερνήσεως Ι. Μεταξά (4-8 1936 έως 4-8-1940)*, τόμος Δ', Εκδ. Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού 1940: α. 157-161.
5. Βλ. ενδεικτικά: *Καθημερινή*, 1-3-1939 («Η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών – Ανακοινώσεις του Υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού κ. Νικολούδη – Ο τρόπος της φωνοληψίας»), και *Πρωία*, 2-3-1939 («Ο έλεγχος των φωνοληψιών»).
6. Η επί της λογοκρισίας των τραγουδιών νομοθετική δραστηριότητα δεν υποχώρησε ούτε κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όπως θα έμοιαζε εύλογο, εφόσον δεν πραγματοποιούνταν ούτως ή άλλως δισκογραφήσεις. Τουναντίον, έγινε αυστηρότερη. Στο Ν.Δ. 1108 της 5-3-1942 («Περί τροποποιήσεως συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων») ένα ολόκληρο κεφάλαιο ήταν αφιερωμένο στον έλεγχο «φωνογραφικών δίσκων και μουσικών τεμαχίων». Εδώ επαναλαμβάνονται εν πολλοίς οι διατάξεις του προηγούμενου νόμου με κάποιες κρίσιμες συμπληρωματικές διαφοροποιήσεις: στα κριτήρια απορρίψεως τραγουδιών προστίθεται και το εάν ένα άσμα «δύναται να προκαλέση βλάβην των εθνικών συμφερόντων», [...]. Ο Νόμος 485 που θα ακολουθήσει στις 16-8-1943 («Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των Τύπου και Ραδιοφωνίας διατάξεων») γίνεται ακόμη αυστηρότερος, καθώς αφενός απαγορεύει να εκτελούνται σε δημόσιους χώρους μουσικά τεμάχια άνευ αδείας και αφετέρου εκατονταπλασιάζει τις πειθαρχικές ποινές που προέβλεπε ο προηγούμενος νόμος.
7. *Νέοι Καιροί*, 13-1-1939 (Ν. Γεωργάκαλος, «Η Βαγγελίτσα»).
8. Βλ. *Νέοι Καιροί*, 1-8-1939 (Ν. Γεωργάλακος, «Αντώνιος Βάρκας»), *Μακεδονία*, 19-8-1939 (Γ. Δαμόρης, «Ο Αντώνης ο βαρκάρης...»), και *Θάρρος*, 2-10-1939 (Αντώνιος Χ., «Καρμενομανία»).
9. *Βραδυνή*, 14-10-1940 («Λαϊκή μουσική-μαέστροι-συνθέται-τραγουδισταί»).
10. *Βραδυνή*, 17-10-1940 («Λαϊκή μουσική-λαϊκά τραγούδια-Λαϊκοί τραγουδισταί»).

Μουσική του ελληνικού λαού

εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 1938

της Σοφίας Σπανούδη

Στο κείμενο αυτό η Σοφία Σπανούδη συνεχίζει τη μακρόχρονη πολεμική της εναντίον του αμανέ και του ρεμπέτικου, που εγκαινιάστηκε το 1931 και έμελλε να κρατήσει έως το 1951, όταν γράφει το περίφημο άρθρο της για τον Τσιτσάνη.

Γράφοντας την περασμένη εβδομάδα για την μουσική των Τσέχων παρέλειψα ν' αναφέρω το έργον του νέου συνθέτου κ. Αλοΐς Χάμπα, για να τονίσω ξεχωριστά την προσπάθεια του εθνικιστού αυτού μουσουργού που αφιέρωσε όλη τη ζωή του στην αναβίωσι και την ανύψωσι της λαϊκής μουσικής της πατρίδας του. Για τον σκοπόν αυτόν εφαρμόζει στις συνθέσεις του τις κλίμακες με τα τέταρτα του τόνου, και μεταχειρίζεται τη φωνή με όλα τα φυσικά διαστήματα της ακουστικής –που πρώτος ο Πυθαγόρας έχει μαθηματικά καθορίσει– και καταρτίζει μίαν ειδική ορχήστρα εγχόρδων κουρδισμένων σε τέταρτα τόνου. Η δυσκολώτατη αυτή προσπάθεια του Χάμπα, αποβλέπει αποκλειστικώς στο να διατηρήση αναλλοίωτη και ανεπηρέαστη από κάθε ξένο ή νόθο στοιχείο την λαϊκή μουσική των Τσέχων. Για τον σκοπό του αυτόν έχει αναλάβει στο Έθνικόν Ωδείον της Πράγας μια ειδική έδρα μουσικής διδασκαλίας με τέταρτα τόνου, ανοίγοντας έτσι νέους ανεκμετάλλευτους δρόμους στους μαθητάς του για τη δημιουργία αγνής λαϊκής μουσικής.

Η ζωτικώτατη αυτή προσπάθεια του Αλοΐς Χάμπα, μας παρασύρει σε ένα πλήθος συγκριτικών σκέψεων, και μας επιβάλλει μια σύντομη ανασκόπησι της εργασίας που γίνεται στον τόπο μας για τη μουσική διαπαιδαγώγησι του ελληνικού λαού. Με μεγάλη χαρά κι ανακούφισι βλέπω τώρα τελευταία να λαμβάνωνται από το υπουργείον Πρωτευούσης και Παιδείας μέτρα προνοίας για τη λαϊκή μουσική μας, στην οποίαν και ο ελληνικός ραδιοφωνικός σταθμός παραχωρεί δικαίως το μεγαλύτερο μέρος των προγραμμάτων του. Θα είνε ευχής έργον αν η αναμορφωτική αυτή πρόνοια συνεχισθή εντονώτατα και συστηματικά. Γιατί το ό,τι γίνεται τα τελευταία είκοσι χρόνια στας Αθήνας από μουσικής απόψεως είνε πραγματικώς ανεκδιήγητο. Μόλις τώρα τελευταία με τις ευεργετικές συναυλίες του Δήμου άρχισε ο ελληνικός λαός να μπαίνη στους αληθινούς κόσμους της μουσικής από τους οποίους έμενε τόσα χρόνια αυστηρά αποκλεισμένος. Η μουσική ανισορροπία που βασίλευε στην Ελλάδα ήταν ένα πρωτοφανές φαινόμενο, με το οποίον, εν τούτοις, όλοι συνθηκολογούμε χωρίς διαμαρτυρία. Από το ένα μέρος, με την εντατική εργασία των Ωδείων μας, η μουσική καλλιέργεια της νέας γενεάς έχει φθάσει τα τελευταία χρόνια σ' ένα ζηλευτό σημείο. Εξ άλλου, το ελληνικό κοινόν τροφοδοτείται άφθονα κάθε χρόνο με τις συμφωνικές συναυλίες και τα ρεσιτάλ ξένων φημισμένων καλλιτεχνών –τρέφεται μάλιστα μέχρις υπερσιτισμού. Το ότι η μουσική αυτή τροφή τού δίνεται χωρίς καμμιά μέθοδο και χωρίς κανένα προμελετημένο σύστημα απαράλλακτα όπως θάδιναν σ' ένα μικρό παιδί μπιφτέκια με μουστάρδα και κοκτέιλς, αντί να το ποτίσουν με αγνό γάλα –αυτό δεν έχει και τόσο μεγάλη σημασία στα ιλιγγιώδη χρόνια που περνούμε. Ο ελληνικός κόσμος άλλωστε, αν και στερημένος από το γάλα της μουσικής παιδείας και τον επιούσιον μουσικόν άρτον, με τον οποίον τρέφονται και μεγαλώνουν οι άλλοι προνομιούχοι λαοί, έδειξε ως τώρα πως έχει τη δύναμι ν' αφομοιώνη κάθε είδους μουσική τροφή. Μετά τις άριες των ιταλικών μελοδραμάτων που ευφράνθηκε επί πενήντα τόσα χρόνια σαν εξ ουρανού αμβροσίαν, κατάπιε αποτόμως και χωρίς μορφασμούς τη μουσική των μπαλλέτων του Στραβίνσκι, τις ασθματικές μηχανές του Χόνεγκερ, τους μαθηματικούς ισολογισμούς του Προκόφιεφφ, από κοινού με τις αισθητικές σαπουνόφουσκες των αιρετικών συγχρόνων συνθετών –«abolis bibelots d' inanite Sonore» κατά τον περίφημο στίχο του Μαλλαρμέ– αφού πέρασε αβρόχοις ποσί μέσα από τους ωκεανούς των συμφωνιών του Μπραμς, του Μπρούκνερ και του Μάλερ, και των θεοσοφικών εκστάσεων του Σκριάμπιν. Δεν μιλώ εδώ για τις μετρημένες και ανεπαρκείς, δυστυχώς, εκτελέσεις του Μπαχ, του Μόζαρτ και του Μπετόβεν, που είνε αι ιεραί Γραφαί της μουσικής θρησκείας των αιώνων, και από τη διδασκαλία των οποίων αρχίζουν να τρέφωνται οι άλλοι λαοί.

Παραπλεύρως όμως με τον μουσικό αυτό υπερσιτισμό των αστικών τάξεων, σκέφθηκε ποτέ κανείς άραγε ως τώρα, με τι είδους μουσικά εδέσματα τρέφεται ο ελληνικός λαός, αυτός που αποτελεί τον καθαυτό πυρήνα της εθνικής μας υποστάσεως; Η μουσική κατάπτωσις, η μουσική κατωτερότης, ο μουσικός εκφυλισμός του ελληνικού λαού, έχει συντελεσθή με την καταπληκτική διάδοσι των κακόζηλων δίσκων του γραμμοφώνου, που είνε η μόνη ανέξοδη κι εύκολη απόλαυσις του διψασμένου μουσικώς κοσμάκη. Σε κάθε υπαίθριο και υπόγειο κέντρον, σε κάθε συνοικιακό καφενείο, σε κάθε απόμερη αυλή, σε κάθε γωνία προσφυγικού συνοικισμού, τα γραμμόφωνα απ' το πρωί ως το βράδυ οργιάζουν. Μα στα ρεπερτουάρ των τραγουδιών που διάλεξαν οι ασυνείδητοι επιχειρηματίαι, μάταια θ' αναζητήσωμε τα ωραία επτανησιακά τραγούδια του Τσακασιάνου, που αναφέρει με τόση αγάπη ο Παλαμάς στα «Προλεγόμενά» του της εκδόσεως του Σολωμού, και που έθρεψαν με τον ρωμαντικό αισθηματισμό τους τόσες ευγενικές νεολαίες. Αλλ' ούτε τις ωραίες παροίνιες καντάδες θ' ακούσωμε, ούτε του Ναπολέοντος Λαμπελέτ και του Ροδίου τις πλαστικές μελωδίες, ούτε του Κοκκίνου τα γνήσια ελληνικά τραγούδια, που είνε αληθινά διαμάντια του είδους. Ως τώρα κυριαρχούσε ο απαίσιος ανατολίτικος αμανές με την αναπόδραστη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου, που κατεργάσθηκε επί τόσα χρόνια εις βάρος τού ελληνικού λαού. Τώρα τελευταία έχει απαγορευθή. Εκείνοι που έλαβαν αυτό το μέτρον –επί τέλους!- είνε πραγματικά άξιοι εθνικής ευγνωμοσύνης. Μα

επείγει ν' απαγορεύσουν αυστηρά εξ ίσου και την «Παξιμαδοκλέφτρα», την «Κακούργα πεθερά», το «Ξύσου γέρο», το «Λάζικο», τον «Ταμπαχανιώτικο», τον «Χασικλή», τον «Γκαρίπ Χετζά», το «Γκελ-γκελ Μπαρυσαλούμ» και πλείστα παρόμοια ακατονόμαστα τουρκόφωνα κι αλβανόφωνα κομμάτια, ταπεινά, χυδαία και γαιώδη, που χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερώτερα επίπεδα της μουσικής ρυπαρογραφίας, και που αποτελούν ως σήμερα το άπαντον των μουσικών απολαύσεων του ελληνικού λαού.

Όλα αυτά τα «θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού» μεταφυτεύθηκαν και ρίζωσαν εδώ, κάτω από το διαυγέστατο ουρανό της Ελλάδος, χωρίς να μεταγγίζουν καν τη χάρι της «λαγγεμένης Ανατολής» του Ποιητή μας, ούτε καν κανένα της θέλγητρο. Γιατί μεταφυτεύθηκαν πρόχειρα, χωρίς εκλεκτισμό κανένα, από τα χειρότερα bas-fonds της Μικρασίας και του Πόντου, μοιραίως και τυχαίως, για να συναποτελέσουν με τα ιθαγενή «ρεμπέτικα» τραγούδια ένα ρεύμα δυσώδους μουσικού οχετού, μέσα στον οποίον σέρνεται ανερμάτιστος ο ελληνικός λαός.

Μετά την απολυτρωτική κατάργησι του αμανέ στην ελεύθερη Ελλάδα, δεν έχω αμφιβολία ότι ο οχετός αυτός θα εκλείψη, και θα εξυγιανθή καταλλήλως η μουσική λαϊκή μας ατμόσφαιρα. Για την προσπάθεια όμως αυτή χρειάζεται μεγάλη σύνεσις και φωτισμένη εργασία. Επιβάλλεται να καταρτισθή μια υπεύθυνη επιτροπή από τους κορυφαίους Έλληνας συνθέτας, τους μόνους που είνε άξιοι να ρίξουν αμείλικτα στη φωτιά κάθε ταπεινό κι ανάξιο στοιχείο, αλλά και να κοσκινίσουν καλά τη λαϊκή μουσική μέσα στην οποία μπορούν ν' ανακαλύψουν, ανέλπιστα κάποτε, και κανένα διαμαντάκι γνήσιο, απ' εκείνα που ξιππάζουν και μαγεύουν τους μεγάλους ξένους συνθέτας με την πρωτοτυπία και τον αυθορμητισμό τους. Παρόμοια λουλούδια, που άνθησαν αναπάντεχα μέσα στην ιλύ των παντοίων ρευμάτων της λαϊκής μας μουσικής, θαύμασαν χωρίς επιφυλάξεις ο Μωρίς Ραβέλ και ο Έττορε Ρομανιόλι, και τ' ανακήρυξαν με όλο το κύρος τους, αριστουργήματα του είδους: Το «Γιαρούμπι» και το «Γελεκάκι».

Θα μου επιτραπή σήμερα να υποδείξω στους μουσικούς μας ένα ακόμα λαϊκό αριστούργημα «Το Αλάνι» –άγνωστο και άσημο τραγούδι, που ξεχωρίζει μέσα στο κοινότοπο ρεπερτόριο της Ρόζας. Την ανακάλυψί του χρωστώ σ' ένα νέο καλλιτέχνη, τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, φανατικό κι εμπνευσμένο εκζητητή του λαϊκού ωραίου στην κάθε τέχνη. Από την πρώτη ακρόασι του ιδιότυπου αυτού τραγουδιού, συμμερίσθηκα ανεπιφύλακτα τον ενθουσιασμό του. Πρόκειται για μια εντελώς ψυχόρμητη και συγκινητική δημιουργία άξια για ξεχωριστή ανάλυσι, η οποία θ' αποτελούσε συγχρόνως και την απολογία του «αλανιού».

Σπανούδη Σοφία

(Κων/πολη 1878 - Αθήνα 1952)

Μουσικός, δημοσιογράφος, μουσικοκριτικός και λογία. Ο πατέρας της Σταύρος Ιωαννίδης ήταν διαπιστευμένος (είδος πρεσβευτή) των Πατριαρχείων στην Υψηλή Πύλη (Καπού Κεχαγιάς). Φοίτησε για 5 χρόνια ως υπότροφος (εσωτερική) στη Ζάππειο Σχολή της Κων/πολης, όπου και μυήθηκε στη μουσική, έχοντας για δάσκαλο έναν μαθητή του Λιστ, τον Φρανς Ντε Λα Σούντα. Συνέχισε σπουδές στο Ωδείο της Δρέσδης και τελειοποιήθηκε στο πιάνο, ενώ παρακολουθούσε επίσης μαθήματα ιστορίας της μουσικής με τον διάσημο μουσικολόγο και φίλο του Βάγνερ, Φέλιξ Ντραίσκε. Απεφοίτησε το 1902 με Α΄ βραβείο και επέστρεψε στην Κων/πολη, όπου επιδόθηκε στη διδασκαλία του πιάνου. Διετέλεσε καθηγήτρια πιάνου της κόρης του σουλτάνου και οργάνωσε επιτυχημένες συναυλίες στην Οδησσό και σε άλλες πόλεις (μαθητές της υπήρξαν: ο Μ. Καλομοίρης, ο Γ. Καζάσογλου, η Μ. Μερλιέ, και πολλοί άλλοι).



Το 1910 παντρεύτηκε το δημοσιογράφο Κ. Σπανούδη, του οποίου υπήρξε ένθερμη συμπαραστάτρια στους αγώνες για τον υπόδουλο Ελληνισμό και πιστή συνεργάτις στην εφημερίδα *Πρόοδος*, δημοσιεύοντας πολιτικά άρθρα, επιφυλλίδες και χρονογραφήματα. Στην Κων/πολη πρωτοστάτησε επίσης στο γλωσσικό ζήτημα και αγωνίστηκε με θάρρος για την επιβολή ενός ήπιου δημοτικισμού. Έδωσε ρεσιτάλ και μετέσχε σε συναυλίες, ενώ στο Παρίσι παρακολούθησε ανώτατα μαθήματα μουσικολογίας και δημοσίευσε πολλά μουσικά άρθρα στην επιθεώρηση *Μουσικός Κόσμος*. Ταυτόχρονα σπούδαζε φιλολογία και φιλοσοφία. Κατά τη διάρκεια της Διάσκεψης για την υπογραφή της Συνθήκης Ειρήνης του Α' Παγκόσμιου Πολέμου, μένοντας στο Παρίσι με τον σύζυγό της, δημοσίευσε στη *Φιγκαρό* αποκαλυπτικό άρθρο για τα ελατήρια της φιλοτουρκικής στάσης του Πιέρ Λοτί, που αρθρογραφούσε κατά της Ελλάδος στην *Εκό Ντε Παρί*. Το άρθρο αυτό (για τη δημοσίευση του οποίου η κυβέρνηση Βενιζέλου πλήρωσε τότε 50.000 γαλλικά φράγκα στη διεύθυνση της *Φιγκαρό*!...) είχε ευνοϊκότατη απήχηση στους κύκλους της Διάσκεψης και υπήρξε πολύ διαφωτιστικό για τα ελληνικά δίκαια.

Μετά την Μικρασιαστική Καταστροφή, η Σπανούδη εγκαταστάθηκε στην Αθήνα (1922) και αφιερώθηκε αποκλειστικά στη μουσική. Ασχολήθηκε με τη μουσικοκριτική και διετέλεσε καθηγήτρια στο Εθνικό και το Ελληνικό Ωδείο, μέλος ΔΣ της ΕΛΣ και άλλων μουσικών Ιδρυμάτων, τακτική συνεργάτις της Ραδιοφωνίας, κ.λπ. Ταυτόχρονα ανέλαβε μουσικοκριτικός σε διάφορες αθηναϊκές εφημερίδες και περιοδικά, όπως: *Ελεύθερος Τύπος, Πρωΐα, Τα Νέα, Messager d' Athènes, Νέα Εστία, Μουσικός Κόσμος*. Συνέγραψε επίσης πολλά βιβλία, όπως: *Η μουσική ψυχογραφία των λαών, Τα εκατό χρόνια της ελληνικής μουσικής, Ο Ρωμαντισμός στη μουσική, Χαρακτηρισμοί των Ελλήνων συνθετών και του έργου των, Το ελληνικό και λαϊκό τραγούδι, Ο μεγάλος ανθρωπιστής Βαν Μπετόβεν, Η εξέλιξις της ελληνικής μουσικής από το 1821 μέχρι των ημερών μας* (στο *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ηλίου*), το μυθιστόρημα *Ανθισμένο μονοπάτι*, *Πολίτικα διηγήματα* και αρκετές μελέτες για τη ζωή των μεγάλων μουσουργών και την ερμηνεία των έργων τους. Μετέφρασε επίσης την *Ιστορία της Μουσικής* του Πωλ Λαντορμύ, κ.ά.

Εργάστηκε με πάθος για την ανάπτυξη της μουσικής στην Ελλάδα και όπως έχει γράψει χαρακτηριστικά ο Καλομοίρης γι' αυτήν: «*Προφήτευε, εμψύχωνε, ανύψωνε τον αγώνα για την ελληνική μουσική δημιουργία...*» Τέλος, από κοινού, Καλομοίρης και Μητρόπουλος της απένειμαν τον αρμόζοντα χαρακτηρισμό: «Μάνα της ελληνικής μουσικής».

Για τον Τσιτσάνη

εφ. *Τα Νέα*, 1 Φεβρουαρίου 1951

της Σοφίας Σπανούδη

Η Σοφία Σπανούδη ανακαλύπτει έναν ταλαντούχο μουσικοσυνθέτη και εκτελεστή του μπουζουκιού, που πριν 5-6 χρόνια είχε κατέβει στην Αθήνα από τα Τρίκαλα, και σπεύδει να γράψει στα ***Νέα*** *για τον Βασίλη Τσιτσάνη:*

Η πρώτη μου γνωριμία με τον κοσμαγάπητο αυτό λαϊκό μουσουργό έγινε σ' ένα φιλικό σπίτι, όπου πήγε με πρόθυμη καλοσύνη μια βραδιά με το συγκρότημά του, για να τον ακούσουν κι εκείνοι που δεν μπορούν να πάνε στο μακρινό συγκρότημα όπου παίζει. Το άκουσμα του Τσιτσάνη στάθηκε πραγματικά για μένα μία αποκάλυψις. Και μου επιβάλλεται σήμερα να του αφιερώσω την επιφυλλίδα αυτή σαν μία «έντιμη υποχρέωση» απέναντι των όσων κατά καιρούς είχα γράψει εναντίον των ρεμπέτικων τραγουδιών, που τόσοι νοθεύουν κάθε μέρα. Τα «ρεμπέτικα» του Τσιτσάνη είναι ένα μουσικό «είδος» αξιοπρόσεχτο και μεστό από καλλιτεχνική ουσία άξια να μελετηθεί από την κάθε πλευρά της και πριν απ' όλα για τα γενεσιουργά φυλετικά γνωρίσματα που παρουσιάζει. Τη μουσική αυτή κραδαίνουν ολοζώντανα εθνογραφικά στοιχεία, που είναι πάντα οι παντοδύναμοι παράγοντες της εθνικής τέχνης, κι επιβάλλονται με τη δημιουργική πνοή τους και με τον αυθορμητισμό του μουσικού ένστικτου στο θαυμασμό και των μυημένων μουσικών και του πλήθους. Γι' αυτό η ρεμπέτικη αυτή μουσική στην πρωτόγονη κατ' επιφάνεια μορφή της, παρουσιάζει συχνά μία θελκτική πολυμορφία με τις πλούσιες κλίμακες και τις απειροστές υποδιαιρέσεις τους, με την ποικιλία των διατονικών τρόπων και των εσωτερικών υποδιαιρέσεων της οκτάβας. Αν εμβαθύνομε λίγο στη μελέτη των τρόπων αυτών, δεν θα αργήσουμε να βρούμε μίαν αντιστοιχία με τους Βυζαντινούς τρόπους, που προσδίνουν τον χαρακτήρα τους στην ιδιότυπη αυτή μουσική. Με τους αδιάλειπτους και αδιάσπαστα συνεχόμενους αυτούς κρίκους των μουσικών αιώνων, πλέκεται ο μεγάλος κύκλος της ενότητας της Ανατολικής μουσικής, από την οποίαν οι πολυμήχανοι Ρώσοι εθνικισταί και οι Ισπανοί της νεωτέρας σχολής ήντλησαν ζωτικότατα στοιχεία. Η ενότης αυτή, η γεμάτη μυστικοπάθεια στις ιδιότυπες μολπές της, διατηρείται μ' έναν αναλλοίωτο χαρακτήρα με τον εμβρυώδη λυρισμό της, με τους εμμόνους μετρικούς ρυθμούς της και την προνομιούχο φραστική όλων των νοσταλγικών συναισθημάτων της μοναξιάς, των χωρισμών, της βαρύθυμης λύπης, της νοσταλγικής λαχτάρας. Κι όταν ακόμα ξεσπάει το ξέφρενο κέφι ενός άκρατου διονυσιασμού, τα τραγούδια αυτά δεν εκτροχιάζονται από τον κυρίαρχο ρυθμό τους, γιατί ο συνθέτης τους υπακούει εξίσου στο αυστηρό υποσυνείδητο της τέχνης, όσο και στο παντοδύναμο ένστικτο που τον κατευθύνει.

Ο Τσιτσάνης είναι ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης. Θα έλεγα καλλίτερα, αυτοσχεδιαστής, σαν τον περίφημο εκείνο Ουγγαρέζο Γκέζα Τσάρνακ, που θαύμαζε τόσο ο Λιστ, κι έτρεμε μην τύχη και σπουδάσει μουσική, για να διατηρήσει παρθενική και αναλλοίωτη την ορμέμφυτη δύναμη του μουσικού του ένστικτου. Αμφιβάλλω πολύ αν ο Τσιτσάνης θα μπορούσε να γράψει τα τραγούδια του εναρμονίζοντας αυτά για την μικρή του ορχήστρα. Δύο μπουζούκια, μια κιθάρα, μια φυσαρμόνικα κι ένα πιάνο, αυτή είναι όλη η ορχήστρα που διευθύνει παίζοντας ο ίδιος το πρώτο μπουζούκι και τραγουδώντας με αισθαντικότητα όσο και σεβασμό του στυλ που έχει καθιερώσει ο ίδιος στη μουσική του. Σολίστ του τραγουδιού είναι η Μαρίκα Νίνου, μια νέα με ωραία φωνή, γεμάτη περιπάθεια, που μένει πάντα υποταγμένη στα κελεύσματα μιας ευγενικής στα ειδώς της τέχνης, χωρίς να ξεπερνά ποτέ αυθαίρετα τα σύνορά της. Η τέχνη αυτή έχει μια σύμφυτη ευγένεια, κι ένα λαϊκό αριστοκρατισμό. Τα «ρεμπέτικα» τραγούδια του Τσιτσάνη είναι ορθόδοξα και σεμνά, με αγνή συναισθηματική προέλευση. Χωρίς ίχνος παρεκτροπής, ούτε κακόζηλα διφορούμενα, όπως μερικά που ακούμε στο ραδιόφωνο ή σε ειδικές ταβέρνες. Στις στροφές και την επωδό τους, μουσικώτατα χρωματισμένα, αποβλέπουν πριν απ' όλα στην αγνή συναισθηματική συγκίνηση. Η «Συννεφιασμένη Κυριακή» είναι ένα υποβλητικώτατο ψυχικό τοπίο, που μεταγγίζει ακέραια στον ακροατή τη σκιερή του ατμόσφαιρα. Το «Όνειρο της αδελφής» στην απλοϊκή του εξέλιξη ανιστορεί τον στοργικό πόνο της νέας για τον αδελφό της που πολεμά για την πατρίδα. Τον βλέπει στο όνειρό της και λέει στη μάνα της πως αυτό είναι καλό σημάδι. Το τραγούδι τελειώνει με μια θερμή επίκληση των δύο γυναικών στην Παναγία, μιαν αγνότατη προσευχή παλλόμενη από ζωοφόρο ελπίδα. Άκουσα ακόμα από το μουσικότατο αυτό συγκρότημα το «Βίρα στην άγκυρα, παιδιά» με τη συναρπαστική επωδό, που ανασταίνει οράματα ενθουσιασμού και θριάμβων. Τα «Δυο Παιδιά», το «Στρώσε μου να κοιμηθώ», κρύβουν μέσα τους αδιαμφισβήτητα Βυζαντινά στοιχεία οικογενή και προσαρμοσμένα στην πηγαία έμπνευση του συνθέτη και στους ρευστούς ρυθμούς του.

Μα ο Τσιτσάνης δεν είναι μόνο συνθέτης τραγουδιών, ποιητής και μουσικός εξίσου. Είναι και σολίστ του μπουζουκιού, που ανυψώνει το λαϊκό αυτό όργανο σε ανώτερα μουσικά εδάφη και δικαιολογεί στην εντέλεια όλες τις βιρτουοζικές του αξιώσεις. Το θερμό του βιμπράτο δεν έχει τίποτε το τσιγγάνικο. Οι μελωδίες που εισηγείται με τόση αυτοπεποίθηση έχουν ένα ραψωδικό χαρακτήρα, που μας φέρνει αναδρομικά σε πολύκρουνες φυλετικές πηγές. Ο τολμηρός αυτός αυτοσχεδιαστής δεν ξενίζει κανένα. Και ο πιο θωρακισμένος από προκατάληψη ακροατής του αφοπλίζεται εμπρός στην εξαιρετική αυτή προσωπικότητα που

δεν έχει κανένα εγωκεντρισμό, ούτε καν συναίσθηση της αξίας του, κι αιχμαλωτίζει μόνο με την απόλυτη ειλικρίνεια και τη γοητεία της μουσικής του. Είναι προφανές ότι οι συνεργάται του τον λατρεύουν. Αυτοί έδωσαν και στα σόλι του μπουζουκιού που παίζει έναν τίτλο που συγκινεί με τον απλοϊκό αυθορμητισμό του: «Τα Ωραία του Τσιτσάνη». Στα «Ωραία» αυτά αυτοσχεδιάσματα τις περισσότερες φορές οι πιστοί του συνεργάται προσθέτουν κάποτε και μια δική τους δειλή υπόκρουση, που εντείνεται στους δυναμικούς ρυθμούς του πηγαίου «ατρελλεράντο» του σολίστ. Το μικρό αυτό μουσικό σύνολο είναι θαυμαστό για την ομοιογένεια και τη διαβάθμιση των ηχητικών χρωματισμών που λείπουν συνήθως από κάθε άλλη λαϊκή μουσική δημοτικών τραγουδιών. Η κυριαρχία του διατονικού γένους και η επίμονη αποφυγή καταχρήσεως των χρωματικών κλιμάκων και των επηυξημένων δευτέρων, δίνουν στη μουσική αυτή έναν Δωρικό χαρακτήρα που την εξευγενίζει. Όλα αυτά εκδηλώνονται υποσυνείδητα και γι' αυτό ακόμα επιβλητικότερα από τον προνομιούχο δημιουργό της που διεκδικεί -να το επιζητήσει- δικαιωματικά τη συγκινημένη προσοχή μας. Το ομαδικό δημοψήφισμα των λαϊκών μαζών έχει ήδη αναδείξει τον σεμνό αυτόν Έλληνα μουσικό σε μία ξεχωριστή θέση. Θα ήθελα πολύ να υποβάλω την ιδέα μιας συναυλίας συστηματικής Τσιτσάνη στο «Κεντρικό» ή στον «Παρνασσό», για να γνωρίσει πλατύτερα ο μουσικόφιλος κόσμος και όλοι οι μουσικοί μας, μια πρωτόφαντη Ελληνική ιδιοφυΐα που κανείς δεν μπορεί να προδικάσει τι μας επιφυλάσσει ακόμη στο μέλλον. Πάντως έχω την πεποίθηση πως στη συναυλία αυτή θα σημειωθεί κοσμοπλημμύρα. Δεν υπάρχει κανένας κίνδυνος να ακουσθούν «Τα Ωραία του Τσιτσάνη» μέσα σε άδεια παγερή σάλα, όπως συνήθως συμβαίνει με τόσους διάσημους ξένους καλλιτέχνες που έρχονται στας Αθήνας.

Πανάθεμα τα τα λεφτά

Στίχοι-μουσική: Βασίλης Τσιτσάνης,
Πρώτη εκτέλεση: Πόλυ Πάνου

Πανάθεμα τα τα λεφτά, αυτά είν' η αιτία,
που 'χει φουρτούνες και καημούς,
φαρμάκια κι αναστεναγμούς,
η παλιοκοινωνία.

Τα λεφτά, τα λεφτά είν' η αιτία,
για τη κά, για τη κάθε αδικία.

Για τα λεφτά τα άτιμα σκληρές στιγμές περνάμε,
φίλους κι αγάπες μια βραδιά,
όσο και να 'χουμε καρδιά,
για τα λεφτά πουλάμε.

Τα λεφτά, τα λεφτά είν' η αιτία,
για τη κά, για τη κάθε αδικία.

Πανάθεμάτα τα λεφτά, με κα΄ψανε και μένα,
μου κλείσανε το σπίτι μου,
μου πήραν το κορίτσι μου,
μακρυά σε χέρια ξένα.

Τα λεφτά, τα λεφτά είν' η αιτία,
για τη κά, για τη κάθε αδικία.

Το πλοίο θα σαλπάρει για λιμάνια ξένα

Στίχοι:-Μουσική: Βασίλης Τσιτσάνης, Βλάχος
Πρώτη εκτέλεση: Πόλυ Πάνου

Το πλοίο θα σαλπάρει για λιμάνια ξένα
για λιμάνια ξένα,
μαζί του θα σε πάρει, αγάπη μου, και σένα
μακριά από μένα.

Την καρδιά μου ο πόνος την πληγώνει
και στο κλάμα βραδιάζει και νυχτώνει.

Φεύγεις, αγάπη μου, φεύγεις, χαρά μου,
πάρ' τις ελπίδες μου, τα όνειρά μου,
γρήγορα νά 'ρθεις πάλι κοντά μου, ω, ω, ω, ω.
Το πλοίο θα σαλπάρει για λιμάνια ξένα
για λιμάνια ξένα.

Το πλοίο θα σαλπάρει για λιμάνια ξένα
για λιμάνια ξένα,
μαζί του θα σε πάρει, αγάπη μου, και σένα
μακριά από μένα.

Κάθε ώρα για μένα θα 'ναι χρόνος,
θα με τρώει της ξενιτιάς ο πόνος.

Φεύγεις, αγάπη μου, φεύγεις, χαρά μου..



Βασίλης Τσιτσάνης



Ο Μάρκος, ο τραγουδιστής της σερετιάς στο φρέσκο

εφ. *Φωνή του Πειραιώς*, 24 Ιανουαρίου 1946

του Γιώργου Μπουκουβάλα

Ο Μπουκουβάλας (1904-1948) υπήρξε για κάποια χρόνια συνδιευθυντής της Φωνής του Πειραιώς. Το μοναδικό αυτό ρεπορτάζ-τεκμήριο συνιστά την πρωιμότερη –όσο γνωρίζουμε– εκτενή αναφορά στον Μ. Βαμβακάρη.

Ο Μάρκος, ο περίφημος λαϊκός τύπος, που με το σερέτικο τραγούδι του συναρπάζει τις χιλιάδες των απλοϊκών ανθρώπων, βρίσκεται έγκλειστος στα κρατητήρια του τμήματος της Γενικής Ασφαλείας. Μπλέχτηκε σε μια βρωμοδουλειά για την οποία –όπως διαβεβαιώνει – δεν έχει καμμιά σχέσι, μήτε και ιδέα.

Προ επταημέρου τα αστυνομικά όργανα του Ζ' Τμήματος αντελήφθηκαν ύποπτες κινήσεις κατά την διάρκειαν της νυκτός αρκετών ατόμων έξω από μίαν αγγλικήν αποθήκην που στεγάζεται στο Γυμνάσιο του Μοσχάτου. Περιεκύκλωσαν ολόκληρο το τετράγωνο και πιάσανε όσους κυκλοφορούσανε στους δρόμους του εκείνην την στιγμή.

-Μαζί μ' αυτούς – μας λέει ο Μάρκος που είναι αναμαλλιάρης – *βρέθηκα να είμαι κι εγώ που πήγαινα κείνη την ώρα στη δουλειά μου...*

-Σε ποια, ρε Μάρκο;

-Τραγουδάω στη Μπύρα του Καλαματιανού στις Τζιτζιφιές...

-Και πού κάθεσαι;

-Στην οδός Οφρινίου αρ. 35, στα Άσπρα Χώματα της Παλιάς Κοκκινιάς. Εκεί επήγαινα τα χαράματα από τις Τζιτζιφιές, κι έτσι έπεσα μέσα στον αστυνομικό μπλόκο...

-Κι έγινες τσακωτός...

Ο Μάρκος κουνάει μελαγχολικά το κεφάλι, κοιτώντας τον διοικητή της Γενικής Ασφαλείας κ. Ιωάννη Μάσβουλα, ο οποίος σπεύδει να τον τονώση ψυχικά.

-Αν είναι, όπως τα λες, Μάρκο, γρήγορα θα βγης για να ξαναφτιάξης ποιήματα, να τα συνθέσης και για να τραγουδήσης...

Ο Μάρκος αναστενάζει, ο έρημος, βαθειά και στρεφόμενος προς εμάς, μας λέει:

-Είμαι τόσες μέρες μέσα και δεν έχω δη τ' άρρωστο παιδί μου. Μια ώρα αν μπορούσα να πεταχτώ να το δω...

Ο κ. Μάσβουλας, που όσο ευγενικός κι αν είναι, στο καθήκον του είναι άτεγκτος, παρεμβαίνει:

-Μάρκο, μη ζητάς αδύνατα πράγματα... Αύριο θα πας στον ανακριτή, κι αν είσαι αθώος, όπως λες και όπως ευχόμαστε, θα αφεθής ελεύθερος.

Συγκεκριμένως κατηγορούνται οι 17 συλληφθέντες του μπλόκου, ότι είναι οι δράσται μεγάλης κλοπής της ίδιας αποθήκης από την οποίαν αφηρέθησαν 20 καινουργή ελαστικά μετά των αεροθαλάμων των αξίας 45 εκατομμυρίων δραχμών.

Ο Μάρκος δεν επιμένει στην παράκλησί του, αφού, όπως λέει, είναι αθώος και ο ανακριτής επομένως θα τον αφήση ελεύθερον...



ΓΡΑΦΕΙ ΣΤΟ ΚΡΑΤΗΤΗΡΙΟ

-Μάρκο, πώς τα περνάς στο κρατητήριο;

-Η παλιά μου τέχνη κόσκινο. Γράφω ποιήματα. Άκου το τελευταίο, που έχει σχέσι με την περιπέτειά μου:

Κατά τις πέντε το πρωί, μπλόκο μας είχαν κάνει
ψηλά τα χέρια φώναξαν, δυο-τρεις πολιτσιμάνοι
και μας εκουβαλήσανε όλους μαζί στο τμήμα
και με τους έντεκα μαζί, ήμουν κι εγώ το θύμα.
Τι θέλετε από μένανε, λέγω του αστυνόμου
που μας εκουβαλήσατε στο τμήμα του εβδόμου;
Τι θέλεις, Μάρκο, εσύ μ' αυτούς; Γιατί δεν εισ' εν τάξει
να σου κολλήσουνε νταβά τέτοια μεγάλη πράξι;

Του Μάρκου η παλιά του τέχνη ήτανε χασαπόπουλο. Δεν

είναι περισσότερο των 42 ετών. Με τις μούσες... έμπλεξε άσχημα, αφ' ότου άρχισε και φούμαρε κάπου-κάπου «μαυράκι». Αυτό τον ενέπνεε και τον έκανε δημιουργό της σερέτικης ποιήσεως και μουσικής. Βαρειά, συρτά και παραπονιάρικα είναι όλα τα τραγούδια, τα όποια έχουνε απαθανατισθή σε πλάκες γραμμοφώνου και παίζονται και σήμερα σ' όλα τα λαϊκά κέντρα διασκεδάσεως.

-Σε πόσες πλάκες έχεις τραγουδήσει;
-Μα θα ξεπερνάνε τις δυο χιλιάδες!

Το καλλιτεχνικό ξεκίνημα –αυτό για την ιστορία του Μάρκου Δομενίκου Βαμβακάρη– έγινεν από τον τεκέ του Μίχαλου στη Δραπετσώνα το 1934.

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ

Φίλε Μάρκο, ποιο ήτανε το πρώτο σου τραγούδι; Δεν μας χαλάει το χατήρι και μας το απαγγέλλει:

Έπρεπε να ρχόσουνα ρε μάγκα στον Τεκέ μας
Και νάκουγες τον μπαγλαμά και τις διπλοπεννιές μας
Να κάτσης να φχαριστηθής, ν' ακούσης και λιγάκι
Θέλεις δε θέλεις, να σκωθής βόλτα για ζεμπεκάκι
Ν' ακούσης και το αραπιέν και το καραντουζένι
Και σε λιγάκι θάλεγες ο ναργιλές να γένη...

ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΠΡΟΤΙΜΑΕΙ

Μάρκο, σ' εζαλίσαμε, το καταλαβαίνουμε. Μα μη μας χαλάσης το χατήρι. Πες μας από τις χιλιάδες τα τραγούδια, που έχεις φτιάξει, ποιο είναι της προτιμήσεώς σου;
Και ο Μάρκος απαγγέλλει:

Χαρμάνης είμ' απ' το πρωΐ, και πάω να φουμάρω
μέσ' τον Τεκέ του Σάλωνα, π' έχει το φίνο μαύρο...
Τέτοια ζωή που έκανα, κι αυτή πάντα θα κάνω
σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουνιά, ντερβίσης θα πεθάνω
Θα προτιμήσω θάνατο, το μαύρο δεν τ' αφήνω
κι όπου θα βρίσκω αργιλέ, θα κάθουμαι να πίνω

Ο Μάρκος, ο καλόκαρδος μάγκας και «ασίκης» τραγουδιστής, μας προσκαλεί, τον κ. Μάσβουλα κι εμένα, «άμα θα βγη από τα σίδερα», να τον επισκεφθούμε στου Καλαματιανού που τραγουδάει.
«*Θα σπάσετε κέφι!*» μας διαβεβαιώνει.



Ο Μάρκος υπουργός
(Όσοι γινούν πρωθυπουργοί)

Στίχοι: Μάρκος Βαμβακάρης
Μουσική: Μάρκος Βαμβακάρης
Πρώτη εκτέλεση: Μάρκος Βαμβακάρης

Όσοι γινούν πρωθυπουργοί
όλοι τους θα πεθάνουν
τους κυνηγάει ο λαός
απ' τα καλά που κάνουν

Βάζω υποψηφιότητα
πρωθυπουργός να γίνω
να κάθομαι τεμπέλικα
να τρώω και να πίνω

Και ν' ανεβαίνω στη Βουλή
εγώ να τους διατάζω
να τους πατώ τον αργιλέ
και να τους μαστουριάζω

Τα ματόκλαδά σου λάμπουν

Στίχοι: Μ. Βαμβακάρης, Φράγκος
Μουσική: Μ. Βαμβακάρης, Φράγκος
Πρώτη εκτέλεση: Γρηγόρης Μπιθικώτσης

Τα ματόκλαδά σου λάμπουν βρε
σαν τα λούλουδα του κάμπου
σαν τα λούλουδα του κάμπου βρε
τα ματόκλαδά σου λάμπουν

Τα ματάκια σου αδερφούλα βρε
μου ραγίζουν την καρδούλα
μου ραγίζουν την καρδούλα βρε
τα ματάκια σου αδερφούλα

Τα ματόκλαδά σου γέρνεις βρε
νου και λογισμό μου παίρνεις
νου και λογισμό μου παίρνεις βρε
Τα ματόκλαδά σου γέρνεις βρε

Τα ματάκια σου να βγούνε βρε
σαν και μένα δε θα βρούνε
σαν και μένα δε θα βρούνε βρε
τα ματάκια σου να βγούνε

Αντιλαλούν οι φυλακές

Στίχοι: Μάρκος Βαμβακάρης
Μουσική: Μάρκος Βαμβακάρης
Πρώτη εκτέλεση: Μ. Βαμβακάρης

Αντιλαλούνε οι φυλακές
τ' Ανάπλι και Γεντί Κουλές

Αντιλαλούνε τα σήμαντρα
Συγγρού και παραπήγματα

Αν είσαι μάνα και πονείς
έλα μια μέρα να με δεις

Έλα πριν με δικάσουνε
κλάψε να μ' απαλλάξουνε

Μουσολίνι άλλαξε γνώμη

Στίχοι: Γιώργος Φωτίδας
Μουσική: Μάρκος Βαμβακάρης, Φράγκος
Πρώτη εκτέλεση: Μάρκος Βαμβακάρης, Φράγκος

Βρε γρουσούζη Μουσουλίνι
πού (ει)'ν(αι) τα τόσα μεγαλεία
Πού 'ταζες κάθε λιγάκι
στην καημένη Ιταλία

Την ετάραξες στην πείνα
κι είναι πια ξελιγωμένη
Μονάχ'(α) η δική σου τσέπη
είναι παραφουσκωμένη

Τα καημένα τα παιδιά της
δεν τολμούν να πούν κουβέντα
τους εράψατε το στόμα
(ε)'σύ ο Τζιάνος και η Έλντα

Μουσουλίνι άλλαξε γνώμη
έλα πια στα σύγκαλά σου
γιατί έφτασε η ώρα
να τινάξεις τα μυαλά σου

Το ΚΚΕ για το ρεμπέτικο

διάλογος μέσα από τον *Ριζοσπάστη*

του Κώστα Βλησίδη

Στις συγκρούσεις ντόπιων-προσφύγων για τη διανομή των Ανταλλάξιμων Κτημάτων, η Δεξιά (Λαϊκό Κόμμα) ξεσήκωνε τους ντόπιους με σύνθημα: «Να φύγουν οι ματζίριδες (σ.τ.σ. πρόσφυγες)... να φύγει ο Βενιζέλος». Ειδικά στις εκλογές του 1928 οι συγκρούσεις ήταν πολλές και μαζικές. Η στάση του ΚΚΕ, με πρωτεργάτες τους Έλληνες πρόσφυγες απ' τον Καύκασο, ήταν: συμφιλίωση και ενιαίος ταξικός αγώνας. Ριζοσπάστης, 31-10-1933

Σε καμιά ανάλυση δεν θα υπάρχει η αποδοχή του δικαιώματος πολιτικού αυτοκαθορισμού στις πατρίδες τους ενάντια στη βούληση του κράτους, το οποίο αντιμετωπίζεται ως εθνικό τουρκικό ακόμα και στην οθωμανική εποχή του. Ούτε και θα κατατεθεί ποτέ ταξική ανάλυση των συνθηκών που υπήρχαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία λίγο πριν την οριστική διάλυσή της. Για το ΚΚΕ τα γεγονότα ήταν απόρροια συνωμοσιών, εθνικισμών, ιμπεριαλισμών και έξωθεν επεμβάσεων. Η ξεκάθαρη αναφορά του Νίκου Ζαχαριάδη σε άρθρο του στο *Ριζοσπάστη,* δεκατρία χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, επιβεβαιώνε μια δογματική πρόσληψη των ιστορικών γεγονότων: «*Η μικρασιατική εκστρατεία δεν χτυπούσε μόνο τη νέα Τουρκία, μα στρεφότανε και ενάντια στα ζωτικότατα συμφέροντα του ελληνικού λαού. Γι' αυτό εμείς όχι μόνο δεν λυπηθήκαμε για την αστικοτσιφλικάδικη ήττα στη Μικρασία, μα και τη επιδιώξαμε*». Η φράση «μα και την επιδιώξαμε» ήταν γραμμένη με κεφαλαία γράμματα στην εφημερίδα, για να τονιστεί ακριβώς η στάση του κόμματος.

Η κυνική αυτή πολιτική και ιδεολογική στάση της Αριστεράς απέναντι στους προσφυγικούς πληθυσμούς θα αγγίξει και τον πολιτισμό τους και θα οδηγήσει σε ακρότητες. Αυτό θα συμβεί με τον χαρακτηρισμό του ρεμπέτικου τραγουδιού ως «όπλου υποταγής των μαζών στα χέρια των καταπιεστών τους», «αντεπαναστατικού», «λούμπεν», «τουρκομερίτικου». Η άποψη της αριστερής διανόησης ήταν ότι το ρεμπέτικο είναι κάτι ξένο, ότι *διαμορφώνεται από τα μελωδικά υπολείμματα του Τούρκου κατακτητή και κείνα τα μελωδίσματα που μας φέρνουν τα πληρώματα των καραβιών από τα τούρκικα λιμάνια*. Χαρακτηριστική είναι η απόφαση των «προοδευτικών» μουσικών σωματείων κατά τα τέλη του '46, με την οποία ζητήθηκε από το υπουργείο Παιδείας να παρθούν *τα κατάλληλα μέτρα για να σταματήσει η διάδοση του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*. Οι διανοούμενοι εκείνης της Αριστεράς αποδέχονταν μόνο τα «*λίγα τραγούδια της νεώτερης αντίστασης του λαού μας και εκείνα που στο μέλλον θα γραφτούν γι' αυτήν*».

Η συζήτηση είχε ξεκινήσει από τις αρχές του 1946 με την οδηγία του γενικού γραμματέα της ΕΠΟΝ για τους κινδύνους διαφθοράς της νεολαίας. Στη συνέχεια, με ένα κείμενο του Γ. Σταύρου, στο *Όργανο Πολιτικού Σχηματισμού* των Κομμάτων του ΕΑΜ, αρχίζει η αντιπαράθεση της Αριστεράς προς το ρεμπέτικο τραγούδι και τάσσεται αλληλέγγυα με τα Μουσικά Σωματεία. Η απόφαση των μουσικών σωματείων προκάλεσε μια ενδιαφέρουσα συζήτηση από τις στήλες του *Ριζοσπάστη,* όπου για πρώτη φορά διατυπώθηκε μια θετική κριτική προς το ρεμπέτικο από τον Φοίβο Ανωγειανάκη. Η μέχρι τότε πραγματικότητα εκφράστηκε από τον Ν. Πολίτη σε επιστολή του: «*Ύστερα από το μεγάλο μάθημα της Αντίστασης, έγινε ολοφάνερο το χάσμα που μας χωρίζει στην τέχνη από τον λαό και προβάλλει καθαρά η ανάγκη να βρούμε το σημείο της επαφής*».

Πάντως, όπως αναφέρει ο Τάσος Βουρνάς, μέχρι το 1961 η άποψη της κομματικής ορθοδοξίας ήταν ότι «*το ρεμπέτικο ανασύρθηκε από τα καταγώγια της διαφθοράς για να γίνει όπλο υποταγής των μαζών στα χέρια των καταπιεστών τους, που το διαδίδουν με σοφή μεθοδικότητα, θέλοντας μ' αυτό να κρατούν το λαό υποχείριο σ' ένα αβυσσαλέο τέλμα ψυχικής κατάπτωσης...*» Ο Π. Παναγιωτόπουλος σημειώνει: «*Όμως, η ευρεία αποδοχή τους από τον λαϊκό πληθυσμό ισοδυναμούσε με την κατάρρευση της επίσημης γραμμής του Κομμουνιστικού Κόμματος για το ρεμπέτικο και το λαϊκό και σχετίστηκε ιστορικά με την ήττα του αριστερού κινήματος*».

Το ρεμπέτικο τραγούδι

του Φοίβου Ανωγειανάκη

Ριζοσπάστης, 28 Ιανουαρίου 1947

Τελευταία, με μία απόφαση που πήραν τα μουσικά μας σωματεία, ζητείται από το υπουργείο Παιδείας να παρθούν τα κατάλληλα μέτρα για να σταματήσει η διάδοση του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού. Η κίνηση αυτή αγκάλιασε σιγά σιγά τους μουσικοκριτικούς και χρονογράφους μας (Σ. Σπανούδη, Π. Παλαιολόγο κ.ά.), που σε συζητήσεις και άρθρα τους καταπιάστηκαν με την «ηθική» και καλλιτεχνική του αξία, όπως και με την επίδραση που έχει ιδιαίτερα στη νέα γενιά.

Αφορισμοί «εν ονόματι» της ηθικής που κινδυνεύει, ή πρόχειρη αξιολόγηση του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού έτσι όπως παρουσιάζεται στην κοσμική ταβέρνα – ας το προσέξουμε αυτό – εμπόδισαν μια κριτική τοποθέτησή του, δημιουργώντας θόρυβο και σύγχυση.

Ασφαλώς, δεν αρκούν μόνο τα κριτήρια της δυτικής μουσικής μας μόρφωσης για να πλησιάσουμε και μελετήσουμε το ρεμπέτικο τραγούδι, όταν μάλιστα συνοδεύονται από την «τρέχουσα» αντίληψη για την ηθική. Πολλές πλευρές του είναι φυσικό να μας ξενίζουν. Έχουμε τόσο απομακρυνθεί απ' τις πηγές του ακολουθώντας το δικό μας δρόμο, που κάποτε με δυσκολία ξαναβρίσκουμε τους εαυτούς μας.

Η στήλη αυτή κι άλλοτε έχει ασχοληθεί –εντελώς περιορισμένα– με το σύγχρονο λαϊκό αστικό τραγούδι, δηλ. το ρεμπέτικο. Η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο της βυζαντινής μουσικής, όσο κι αν εκπλήσσει μερικούς, συνεχίζεται σ' αυτά τα τραγούδια που είναι μία γνήσια μορφή σημερινής λαϊκής μουσικής. Διαφορετικές συνθήκες και όροι ζωής δημιούργησαν το δημοτικό τραγούδι. Η μάχη, η φύση, το βουνό κι ο κάμπος, το πανηγύρι, στάθηκαν οι πηγές του. Άλλοι όροι ζωής γεννούν το σύγχρονο λαϊκό, αστικό τραγούδι. Η ζωή των αστικών κέντρων. Η γρήγορη κοινωνική διαφοροποίηση που συντελείται μετά την απελευθέρωση του '21, οδηγεί σε διαφορετικούς δρόμους τη μουσική δημιουργία. Η μουσική της Δύσης παρασύρει τους «μορφωμένους» μας, που στην αρχή κόβουν κάθε δεσμό με τη βρυσομάνα του δημοτικού τραγουδιού.

Απ' την άλλη μεριά όμως, τα λαϊκά στρώματα που μένουν μακριά απ' την επιρροή της – η δαπανηρή της εκπαίδευση κι η δύσκολη ζωή τους δεν το επιτρέπουν – εξακολουθούν να τραγουδούν. Αυτή τη φορά όμως, τη ζωή τους στις πόλεις. Η αγάπη κι ο έρωτας, οι μιζέριες της ζωής, πολλές φορές αισθήματα φυγής, πειραχτικής διάθεσης ή χιούμορ, γίνονται θέματα στα τραγούδια τους. Η τραγικότητα συνυφασμένη με την ειρωνεία, ο λυρισμός με την αφηγηματική πεζότητα, πολλές φορές πραγματώνονται σε υπέροχες μελωδικές μορφές. Το κύριο χαρακτηριστικό τους είναι η πρωτότυπη μελωδική τους γραμμή. Ο χώρος της εφημερίδας δεν επιτρέπει επιστημονική ανάλυση της συγγένειας των τραγουδιών αυτών με το δημοτικό τραγούδι –μουσικές κλίμακες, ύφος, καταλήξεις κ.λ.π.– ούτε ακόμα και μία αισθητική αξιολόγησή τους. Τα λόγια, στενά δεμένα με τη μουσική –τις περισσότερες φορές ο ποιητής είναι και ο μουσουργός– μας έχουν δώσει, όχι λίγες φορές έως τα σήμερα, ποιήματα που πολλοί ποιητές μας θα ζήλευαν την απλότητα μα και την έντασή τους, το καλοτοποθετημένο επίθετο, την ανεπιτήδευτη εκφραστική τους δύναμη. Να ένα απ' αυτά: «Η Βροχούλα». Μουσική και ποίηση του Μητσάκη.

Συννέφιασε, συννέφιασε. Συννέφιασε ο ουρανός.
Ο ουρανός συννέφιασε, ψιλή βροχούλα έπιασε.
Ξεκίνησα, ξεκίνησα, ξεκίνησα για να σε βρω.
για να σε βρω ξεκίνησα, που τόσο σ' αποθύμησα.
Δυνάμωσε, δυνάμωσε. Δυνάμωσε και η βροχή.
Και η βροχή δυνάμωσε, στο δρόμο που μ' αντάμωσε.

Και τόσα άλλα θα μπορούσαν ν' αναφερθούν, όπως το «Αρχόντισσά μου συ τρανή, κουράστηκα να σ' αποκτήσω...», « Το κομπολογάκι», που κάτω απ' την ειρωνεία των στίχων και της μουσικής του, αισθάνεται κανείς βαθύτερα μία σαρκαστική διάθεση σάτιρας για ένα τόσο πραγματάκι, πουενώ είναι ένα βάσανο, έχει καταντήσει απαραίτητο.



Κοντά σ' αυτά τα τραγούδια, συναντάει κανείς και μερικά που τραγουδούν το χασίσι. Ασφαλώς είμαστε και μεις σύμφωνοι πως μία τέτοια μουσική και ποίηση δε μπορεί να μας ενδιαφέρει. Κι ακόμα συμφωνούμε για την κακή της επίδραση, που την καταδικάζουμε.

Όμως δεν έχουμε την αφέλεια να πιστεύουμε πως μπορεί να σταματήσει μία τέτοια μουσική με «απόφαση» του υπουργείου Παιδείας ή της Αστυνομίας. Αν το κράτος ενδιαφερόταν πραγματικά για ένα τέτοιο πράγμα, θα έπρεπε να επέμβει σταματώντας το εμπόριο του χασισιού. Μα όλοι μας ξέρουμε πόσα συμφέροντα οικονομικά κρύβονται πίσω του. Ή, ακόμα καλύτερα, τι προσπάθεια γίνεται για να περνά όσο μπορεί περισσότερο απ' αυτό το δηλητήριο στο λαό. Ας θυμηθούμε πόσα εκατομμύρια Κινέζοι βρίσκονται για τον ίδιο λόγο κάτω απ' την αποχαυνωτική επίδραση του οπίου.

Ο λαός δεν είναι, φυσικά, καθόλου υπεύθυνος. Όμως μέσα στους όρους αυτής της κοινωνικής αθλιότητας, δημιουργούνται αυτά τα τραγούδια που ασφαλώς εκφράζουν καθυστερημένες κοινωνικές καταστάσεις. Με τέτοια τοποθέτηση και μ' αυτές τις προϋποθέσεις, νομίζουμε πως θα είχε αποτέλεσμα ένας αγώνας. Να υπενθυμίσουμε στα μουσικά μας σωματεία πως πριν απ' αυτό θα πρέπει να επέμβουν – κι εδώ έχουν και τη δύναμη και τον τρόπο – στη μουσική ορισμένων ταγκό και σουίνγκ που αληθινά διαφθείρουν τον κόσμο;

Επιστολή

του Α. Ξένου

Ριζοσπάστης, 4 Φεβρουαρίου 1947

Αγαπητέ «Ρίζο»,
Σου στέλνω αυτό το σημείωμα με τη θερμή παράκληση να το δημοσιεύσεις.

Ο Φ. Ανωγειανάκης, στη σύντομη μελέτη που δημοσιεύτηκε στο φύλλο της 28ης Ιανουαρίου για το ρεμπέτικο τραγούδι, παίρνει, κατά τη γνώμη μου, μία θέση που δεν ανταποκρίνεται στη νεοελληνική πραγματικότητα.

Και πρώτα-πρώτα, όταν τα μουσικά σωματεία έκαναν τη διαμαρτυρία σχετικά με το ρεμπέτικο τραγούδι, είχαν υπ' όψη τους και τις καλές και τις κακές πλευρές του. Ωστόσο όμως, νόμισαν πως για σήμερα περισσότερο μας πονούσε το κακό που προκαλεί η αρρωστιάρικη ατμόσφαιρα του ρεμπέτικου, χασικλίδικου πορνογραφικού τραγουδιού, παρά η συζήτηση για την αξιολόγηση μερικών ωραίων μελωδιών του είδους αυτού, άλλωστε αυτές δεν είναι δυνατόν να τις ξεχωρίσουμε από το περιεχόμενό τους.

Και τώρα ας έρθουμε στη θέση που παίρνει ο αρθρο-



γράφος. Σ' ένα σημείο μάς λέει ότι: «*Η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο της βυζαντινής μουσικής, όσο κι αν εκπλήσσει μερικούς, συνεχίζεται σ' αυτά τα τραγούδια* (τα ρεμπέτικα)». Την ίδια θέση έχει πάρει και ο κ. Καλομοίρης σε σχετικό άρθρο του που δημοσιεύτηκε στο *Έθνος*. Νομίζω πως η θέση αυτή είναι βασικά λαθεμένη, και να γιατί: Το δημοτικό τραγούδι έχει μια μακρόχρονη παράδοση, δημιουργείται στην πάλη του Νεοέλληνα για να κρατήσει τις παραδόσεις του, να διαμορφώσει την εθνότητά του, ν' αποτινάξει το ζυγό.

Ζυμώνεται με τις πιο ευγενικές ηρωικές παραδόσεις και πολύπλευρα αγκαλιάζει την πλειοψηφία του λαού και γίνεται ο φορέας της ανόδου του. Ενώ το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ακριβώς η αντίθεση, μία από τις αντιθέσεις που κλείνει μέσα της η αστική τάξη στην παρακμή της. Παρουσιάζεται σ' εμβρυώδη κατάσταση πριν από τους πολέμους. Μα από τα 1897, 1912, και κυρίως με τη μικρασιατική καταστροφή παίρνει πιο ξεκαθαρισμένη μορφή: Διαμορφώνεται από τα μελωδικά υπολείμματα του Τούρκου κατακτητή και κείνα τα μελωδίσματα που μας φέρνουν τα πληρώματα των καραβιών από τα τούρκικα λιμάνια. Έτσι το ρεμπέτικο τραγούδι περνάει από ορισμένα νησιά του Αιγαίου και ριζοβολάει στον Πειραιά. Αργότερα η λατέρνα και το γραμμόφωνο το φέρνουν στην Αθήνα και σε μερικά περίχωρα. Τραγουδιέται από τα πιο λούμπεν στρώματα που δημιούργησε η εξαθλιωτική οικονομική τακτική της κεφαλαιοκρατίας. Μέσα στους οίκους ανοχής, σε κάθε είδους κακόφημες ταβέρνες, στους τεκέδες, γίνεται το τραγούδι του νταή, του μακαντάση αγαπητικού, του χασισοπότη, πρεζάκια κ.λ.π. Είναι φορέας των πιο αντιλαϊκών παραδόσεων, στον ξεπεσμό μιας μερίδας της αστικής τάξης. Όσο για το επιχείρημα του Ανωγειανάκη ότι το ρεμπέτικο τραγούδι συγγενεύει με το δημοτικό, λόγω των αναλογιών που μπορεί κανείς να βρει σε κλίμακες, ύφος, καταλήξεις κ.λ.π. δε στέκεται, γιατί τέτοιες αναλογίες συναντά κανείς συχνά και στα δημοτικά τραγούδια των γειτονικών μας χωρών. Στο ίδιο άρθρο διαβάζουμε: «*Έχουμε τόσο απομακρυνθεί από τις πηγές του (του ρεμπέτικου) ακολουθώντας το δικό μας δρόμο, που κάποτε με δυσκολία ξαναβρίσκουμε τους εαυτούς μας*». Νομίζω πως τους εαυτούς μας δε θα τους βρούμε ξαναγυρνώντας στο ρεμπέτικο τραγούδι, αλλά στα λίγα τραγούδια της νεώτερης αντίστασης του λαού μας και σε κείνα που στο μέλλον θα γραφούν γι' αυτήν.

Μας είναι γνωστοί οι ιστορικοί λόγοι που μας επιτρέπουν να πούμε σήμερα πως συνεχιστής του δημοτικού τραγουδιού είναι το τραγούδι του καινούργιου ΄21 κι όχι το ρεμπέτικο, όπως υποστηρίζει ο Ανωγειανάκης.

Όλα αυτά όμως που αναφέραμε παραπάνω δε μας εμποδίζουν να πούμε ότι οι καλές πλευρές του ρεμπέτικου τραγουδιού στο μέλλον θα πρέπει να μελετηθούν και να αξιοποιηθούν. Είναι μάλιστα χρέος μας να τις εξελίξουμε, δίνοντάς τους ένα κοινωνικό περιεχόμενο χρήσιμο για το λαό μας.

Φυσικά, το θέμα δεν μπορεί να εξαντληθεί μ' ένα μικρό σημείωμα. Ελπίζω να συνεχιστεί, να συμπληρωθούν οι θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι και να μας δοθεί η ευκαιρία να μιλήσουμε για την εξέλιξή του, ιδιαίτερα από τη γερμανική κατοχή κι έπειτα. Θα πρέπει ακόμη να δείξουμε τι είδους επίδραση είχε πάνω του τόσο το δημοτικό τραγούδι, όσο και ο ευρωπαϊκός δυτικός πολιτισμός.

Επιστολή

του Νίκου Πολίτη

Ριζοσπάστης, 23 Φεβρουαρίου 1947

Αγαπητέ «Ριζοσπάστη»,
Ας μου επιτραπεί ν' ανακατευτώ στη συζήτηση για το ρεμπέτικο τραγούδι, επειδή νομίζω πως είναι μια εκδήλωση που ξεπερνά τα μουσικά και μόνο ενδιαφέροντα.

Το γράμμα μου είναι κυρίως για την απάντηση του Α. Ξένου που όπως πιστεύω, δε συμπλήρωσε, παρά σύγχυσε τα όσα ειπώθηκαν από τον Φ. Ανωγειανάκη. Άλλωστε τη χαρακτηρίζει και μια ουσιαστική αντίφαση. Δηλαδή ενώ προσπαθεί ν' αντικρούσει με αμφίβολα επιχειρήματα τις θέσεις του Α., καταλήγει να συμφωνήσει μαζί του στο *ότι «οι καλές πλευρές του ρεμπέτικου πρέπει στο μέλλον να μελετηθούν και ν' αξιοποιηθούν»*.

Αλλά ας δούμε τα λάθη του. Γράφει ο Ξ.: «*Το δημοτικό τραγούδι δημιουργείται στην πάλη του Νεοέλληνα για να κρατήσει τις παραδόσεις του, να διαμορφώσει την εθνότητά του, ν' αποτινάξει το ζυγό. Ζυμώνεται με τις πιο ηρωικές κι ευγενικές παραδόσεις του*».

Σύμφωνοι έως ένα σημείο. Το βασικό του όμως λάθος είναι πως παραλληλίζοντας το δημοτικό τραγούδι με το ρεμπέτικο, καταπιάνεται, όπως φαίνεται καθαρά, με μια μονάχα από τις εκδηλώσεις του πρώτου, το «κλέφτικο», ενώ το δεύτερο το βλέπει στο σύνολό του. Γιατί, αν ήταν αλλιώς, τότε τι δουλειά έχουν τα ακριτικά τραγούδια με τη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνότητας ή μερικές παραλλαγές όπως «Η μάνα η φόνισσα», κι «Η μάνα που ερωτεύτηκε το γιο της», με τις πιο ευγενικές παραδόσεις μας;

Κανείς δεν αρνιέται τη σημασία και τον ηρωισμό του κλέφτικου τραγουδιού. Όμως πλάι στον ηρωισμό υπάρχει στη ζωή και το πάθος, και μιας και υπάρχει, για το λαϊκό τραγουδιστή δε γεννιέται ζήτημα ηθικολογίας, αλλά ανάγκη έκφρασής του. Έτσι και στο ρεμπέτικο, μιας και τα πάθη υπάρχουν, ο λαός, όσο κι αν φιλολογούμε κι απαγορεύουμε, θα τα εκφράσει (έρωτας - βάσανα - μίσος - αστείο - πάθος) και στην έκφρασή του αυτή τα χασικλίδικα, που όλοι καταδικάζουμε την αφορμή κι όχι τ' αποτέλεσμα, είναι μικρό ποσοστό, όπως μικρό είναι το ποσοστό των αναλόγων στη δημοτική ποίηση.

Κι ας προχωρήσουμε. «*Τραγουδιέται το ρεμπέτικο*», γράφει ο Ξ., «*από τα πιο λούμπεν στρώματα σε οίκους ανοχής, τεκέδες κ.λ.π. κι είναι φορέας των πιο αντιλαϊκών παραδόσεων στον ξεπεσμό μιας μερίδας της αστικής τάξης*». Εδώ πια τα επιχειρήματα γίνονται απαράδεκτα απ' όποια μεριά κι αν τα δούμε. Και πρώτα απ' όλα, από πού κι ως πού το λούμπεν είναι μια ξεπεσμένη μερίδα της αστικής τάξης; Κι έπειτα, πώς γίνεται σήμερα λαϊκό γλέντι σε σπίτι ή σε συγκέντρωση χωρίς ρεμπέτικο τραγούδι, μιας κι αυτό με το ζωντανό περιεχόμενό του συγκινεί και εκφράζει τη λαϊκή ψυχή; Γιατί είναι «*ντατής και μακαντάσης*» εκείνος που θα τραγουδήσει «Αρχόντισσά μου εσύ τρανή» στην αγαπητικιά του και δεν είναι χυδαίος αυτός που έγραψε το: «Κάνε μου το χατίρι», και που όμως τον παραδέχονται τα μουσικά μας σωματεία; Και γιατί δεν έχει ηρωισμό κι ιπποτισμό ο συνθέτης του «Άντε το μαλώνω το μαλώνω, κι ύστερα το μετανιώνω», κι έχει ο νταής και μακαντάσης του «Θα σε σφάξω και θα σε πνίξω» των διαφόρων ταγκό;

«*Αλλά τους εαυτούς μας*», γράφει ο Ξ., «*δε θα τους βρούμε ξαναγυρνώντας στο ρεμπέτικο τραγούδι, αλλά στα λίγα τραγούδια της νεώτερης αντίστασης του λαού μας*». Εδώ η φιλολογία είναι εύκολη. Γιατί, όταν γράφει ο Φ. Ανωγειανάκης ότι θα ξαναβρούμε τους εαυτούς μας, εννοεί πολύ καθαρά τη μουσική μας παράδοση που υπάρχει και συνεχίζεται μέσα στις κλίμακες, στο ύφος και στις φράσεις του ρεμπέτικου, κι ας μελετήσει καλά ο Ξ. την περίφημη φράση του «Αρχόντισσά μου», κι όχι βέβαια στα λόγια ορισμένων. Δεν πιστεύω να παραδέχεται ο Α. Ξένος πως υπάρχει λαϊκή παράδοση και ύφος στη μουσική των τραγουδιών της Αντίστασης, μιας κι είναι γνωστοί κι οι συνθέτες τους, ο ίδιος είναι ένας απ' αυτούς, και τα καθαρά δυτικά μέτρα στις διαρθρώσεις των συνθέσεών τους. Το γιατί, δε θα το εξετάσουμε σήμερα. Κι έπειτα είναι γνωστό πως, μέσα σε τόσο λίγο χρονικό διάστημα, η προσωπική δημιουργία είναι πολύ πιο εύκολο να δώσει τους καρπούς της.

Σήμερα, ύστερα από το μεγάλο μάθημα της Αντίστασης, έγινε ολοφάνερο το χάσμα που μας χωρίζει στην τέχνη από το λαό και προβάλλει καθαρά ή ανάγκη να βρούμε τα σημεία της επαφής. Και τα σημεία αυτά θα τα βρούμε στις σύγχρονες λαϊκές εκδηλώσεις, εξετάζοντάς τις με λιγότερη προχειρότητα και με σοβαρότερους χαρακτηρισμούς.

Οι φάμπρικες

Στίχοι: Βασίλης Τσιτσάνης
Μουσική: Βασίλης Τσιτσάνης
Πρώτη εκτέλεση: Β. Τσιτσάνης & Μαρίκα Νίνου

Σφυρίζει η φάμπρικα μόλις χαράζει
οι εργάτες τρέχουν για τη δουλειά
για να δουλέψουνε όλη τη μέρα
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!

Βλέπεις κοπέλες στα υφαντουργεία
και άλλες δουλεύουν στα αργαλειά
στα καπνομάγαζα στα συνεργεία
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!

Φράγκο δε δίνουνε για μεγαλεία
έχουνε μάθει να ζουν απλά
στάζει ο ιδρώτας τους χρυσές σταγόνες
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!

Σφυρίζει η φάμπρικα σαν θα σχολάσουν
κορίτσια-αγόρια ζευγαρωτά
με την αγάπη τους θα ξαποστάσουν
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!

Αρχηγό μου έχω τον Άρη

Στίχοι: Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας)
Μουσική: Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας)
Πρώτη εκτέλεση: Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας)

Για ντουφέκι δε με νοιάζει
ούτε βάζω πια μαράζι,
αρχηγό μου έχω τον Άρη
το λεβεντοπαλικάρι.

Συντροφιά μ' αυτόν νικάμε,
τους Κενταύρους δε φοβάμαι,
θαύματα μαζί του κάνω
στις βουνοκορφές απάνω.

Οι φασίστες σαν με δούνε
ψάχνουν δρόμο για να βρούνε,
και τους στρώνω στο κυνήγι
κι αυτοί όπου φύγει-φύγει.



Δημήτρης Γκόγκος

Ερμηνεία και θέση του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού

Διάλεξη στο Θέατρο Τέχνης,
31 Ιανουαρίου 1949

του Μάνου Χατζιδάκη

Θα ήθελα προκαταβολικά να σας πληροφορήσω πως μ' όλη μου την καλή διάθεση, δεν είμαι σε θέση να πω, ούτε καινούργια πράγματα, ούτε κι όσα μιλήσω απόψε να τα δώσω με σοφία. Θα προσπαθήσω όμως κι όσο μπορώ πιο καλά, να σας μεταδώσω αυτό που με κάνει να ζω και να βλέπω την αξία του μέχρι σήμερα περιφερόμενου λαϊκού σκοπού της πόλης.

Τώρα αν τούτη η πανηγυριώτικη ομιλία για το ρεμπέτικο γινόταν πριν δυο χρόνια, ίσως να 'χε κάπως διαφορετικό χαρακτήρα, δηλαδή να 'ταν, πιο μεροληπτική –μπορούμε να πούμε– και συγχρόνως πιο ενθουσιαστική για το θησαυρό που κλείνουν οι ρυθμοί του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου. Δεν θα μπορούσαμε ίσως να ξεφύγουμε από τη γοητεία του γυαλένιου ήχου ενός μπουζουκιού για να κοιτάξουμε το θέμα μας στη ρίζα του κι ακόμη να μείνουμε όσο χρειάζεται ψυχροί κι αντικειμενικοί για μια τέτοια δουλειά.

Αυτό, θα πείτε, μπορεί να γίνει σήμερα; Είναι κάτι που δεν μπορώ να προεξοφλήσω με βεβαιότητα. Όσο να 'ναι όμως, η μεγάλη διάδοση που πήρε τα δύο τελευταία χρόνια το ρεμπέτικο μας αφήνει περιθώριο για μια τέτοια –επικίνδυνα πρώιμη ομολογώ– εργασία.

Το ρεμπέτικο, κι αυτό είναι γεγονός αναμφισβήτητο, έχει πια επιβάλει τη δύναμή του λίγο-πολύ σ' όλους μας, είτε θετικά είτε αρνητικά, είτε δηλαδή γιατί το παραδεχόμαστε, είτε όχι, ενώ συγχρόνως βλέπουμε να έχει δημιουργηθεί γύρω του μια επιπόλαιη κατάσταση μόδας που μας κάνει ν' αντιδρούμε δικαιολογημένα σ' αυτήν και ν' αμφιβάλουμε για τη μελλοντική και ποιοτική εξέλιξη του είδους. (Εδώ πέρα βέβαια παίρνω σαν δεδομένο την ποιοτική του αξία.) Και στον τόπο μας καθώς κι έξω, όλα περνούν απ' αυτήν την περίοδο που ονομάζουμε μόδα. Μήπως απέφυγε κάτι τέτοιο το δημοτικό μας τραγούδι πριν 50 χρόνια, σαν φούντωνε το κίνημα των δημοτικιστών; Κι ακόμη πριν δύο χρόνια, το ίδιο δεν είχε συμβεί με τις λαϊκές εικαστικές τέχνες, όπου ο Θεόφιλος και ο Παναγής Ζωγράφος προβάλλονται στο ίδιο πλάνο με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα;

Ποιος μπορεί να σταματήσει μια τέτοια κατάσταση, κι ακόμη ποιος μπορεί να μην παραδεχτεί ίσως την αναγκαιότητα αυτήν της περιόδου μόδας -ας την πούμε- ωσότου τα πράγματα κατασταλάξουν κι έλθουν στη φυσική τους θέση; Το ίδιο πρέπει –νομίζω– να περιμένουμε και με τα ρεμπέτικα. Γιατί θα 'ναι κάπως ανόητο αν νομίσουμε ότι ο χασάπικος μπορεί ή πάει ν' αντικαταστήσει το ταγκό. Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες –άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται κι επικρατεί στις λαϊκές τάξεις.

Ύστερα, για μας θα 'ναι μεγάλο ψέμα αν ισχυρισθούμε ότι είναι δυνατόν να εκδηλωθούμε μ' αυτούς τους τόσο γυμνούς κι απέριττους ρυθμούς. Κάτι τέτοιο μόνο για αυτούς, που με κρασί ή με άλλα μέσα, στέλνουν στο διάβολο –που λεν– κάθε κοινωνικό φραγμό και κάθε σύμβαση,



έστω και για μια ώρα.

Παρατηρώντας όμως μια ιδιότητα αυτών των ρυθμών, ήδη δημιουργείται μέσα μας ένας θαυμασμός για τη δύναμη που περιέχουν και που μας κινεί το ενδιαφέρον να γνωρίσουμε από κοντά τούτη τη δύναμη που από 'δω και πέρα λες και σαν μαγεία μας φέρνει σ' άμεση επαφή με το μελωδικό της στοιχείο. Αυτά όμως όλα κουράζουν σαν δεν τα δεις έξω απ' την καθημερινότητά τους. Κάθε απόπειρα που θα κινήσει να φέρει το ρεμπέτικο τραγούδι σε καθημερινή χρήση, και επιπόλαια και καταδικασμένη είναι. Αλλά το ίδιο μήπως δεν συμβαίνει και με την άλλη μουσική, αυτήν που ονομάζουμε σοβαρή; Μπορεί κανείς να φανταστεί ποτές, πως μια βραδιά κεφιού του, είναι δυνατόν να την καλύψει με την Σονάτα 110 του Μπετόβεν; (Δικαιολογημένα τώρα ίσως να σας γεννηθεί απορία για τη σχέση που μπορεί να έχει το ρεμπέτικο με τον Μπετόβεν. Παρ' όλο που και αργότερα θα επανέλθω σε παρόμοιους παραλληλισμούς, σας προειδοποιώ πως δεν υπάρχει απολύτως καμία σχέση.)

Λοιπόν, δεν νομίζω πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάξουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχομε νομίζω σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυριστούμε το ίδιο.

Μα πριν μπούμε σ' ένα αναλυτικότερο κοίταγμα του είδους αυτών των τραγουδιών, ας επιστρέψουμε για χατίρι μου σε μια κοντινή μα περασμένη πια εποχή και να δούμε μαζί εξελικτικά όλη την ποιητική ατμόσφαιρα, που συνθέτουν και δημιουργούν τα ρεμπέτικα, μέσα στην αυστηρή και δικιά τους περιοχή.

Κατοχή. Πάνω σε μια γυμνή και παγωμένη άσφαλτο με μοναδικό φωτισμό την ψυχρή όψη ενός φεγγαριού, προχωράμε μ' ένα φίλο. Ένας λεπτός μα διαπεραστικός ήχος μπουζουκιού καθρεφτίζεται –λες– μες στην άσφαλτο και μας ακολουθεί βήμα προς βήμα. Ο φίλος μου προσπαθεί να μου εξηγήσει τη διάθεση φυγής και την έντονη εμμονή σ' αυτή τη διάθεση που κρατούν οι τέσσερις νότες του περιφερόμενου τότες τραγουδιού «Θα πάω εκεί στην αραπιά». Μάταια προσπαθούσε να μου μεταδώσει τη συγκίνησή του και να μου δείξει μαζί αυτό το αντίκρισμα που υπήρχε αυτής της «διάθεσης φυγής» –καθώς την ονόμαζε στην όλη δημιουργημένη ατμόσφαιρα της πολιτείας των Αθηνών. Του λόγου μου –κάπως δικαιολογημένα βλέπετε με τη μικρή μου τότες ηλικία– του έφερνα όλες μου τις αντιρρήσεις, κουβαλώντας γνωστά επιχειρήματα που ιδιαίτερα σήμερα χρησιμοποιούνται πάρα πολύ από Αθηναίους της ώριμης ηλικίας. Δηλαδή περί αγοραίου, φτηνού και χυδαίου είδους καθώς κι άλλα παρόμοια. Αυτός όμως επέμενε τονίζοντας την κάθε λέξη του σύμφωνα με το ρυθμό «Θα πάω εκεί στην αραπιά», θέλοντας ίσως να μου δώσει και μια ρυθμική επαλήθευση των όσων έλεγε πάνω στο τραγούδι.

Αργότερα, ο ίδιος φίλος, στον ίδιο δρόμο, μου μιλούσε για κάτι καινούργιο. Μα τώρα ήταν καλοκαίρι και η άσφαλτος μύριζε. Το ίδιο σκοτάδι, μα η κάψα έλιωνε τις φωνές και τις έφτιαχνε μόνιμους ίσκιους στα σπίτια. Υπήρχε γύρω μας κάτι ρευστό. Μια καινούργια ρεμπέτικη κραυγή –καινούργια για μένα βέβαια– κυλούσε μ' ένταση ανάμεσα στα στενά και βρώμικα πεζοδρόμια του Πειραιά και της Αθήνας. Ακούγαμε την πρώτη στροφή που έλεγε «*Κουράστηκα για να σ' αποκτήσω αρχόντισσά μου μάγισσα τρανή*». Κι ο φίλος μού εξηγούσε θίγοντας όλο τον ανικανοποίητο ερωτισμό που έπνιγε την ατμόσφαιρα. Ακόμα, προσπαθούσε να μου εξηγήσει το τραγικό στοιχείο του τραγουδιού, που ερχόταν αντιμέτωπο σε μια εποχή που μόνο συνθήματα κυκλοφορούσαν τρέχοντας. Αργότερα πολύ, θά 'βλεπα πόσην αλήθεια είχαν τα λόγια του, γιατί τότες ακόμη έπαιζα με τις πραγματικές αξίες ανυποψίαστος.



Περνούν μερικά χρόνια, που η πυκνότητα της έντασης που περιείχαν τα έκαμε απέραντα. Πολλά συνέβησαν και συμβαίνουν στο μεταξύ. Έρχεται η απελευθέρωση και τινάζομε από πάνω μας τους Γερμανούς με την κατοχή τους. Παράλληλα η γενιά μου μεγαλώνει κατά πολλά χρόνια, έχοντας ξωπίσω της μια πολύ ισχυρή δοκιμασία. Και το ρεμπέτικο, αφού παίζει με πολύ και πηγαίο χιούμορ, σε ορισμένα διαλείμματα, γύρω από δραματικές περιπτώσεις μπαίνει με μεγαλύτερο άγχος μες στα βασικά και μεγάλα του θέματα: του έρωτα και της φυγής. Ένας ανικανοποίητος έρωτας που ξεκινάει από την πιο κυνική στάση και φτάνει με μια πρωτόγονη ένταση μέχρι τα πλατειά χριστιανικά όρια της αγάπης και μια φυγή που επιβάλλεται νοσηρά, θα 'λεγα, από αδυναμία, μια που οι συνθήκες παραμένουν το ίδιο σκληρές σα μέταλλο στον άνθρωπο που κινάει για ν' αγαπήσει μ' όλη του τη δύναμη κι όσο μπορεί περισσότερο.

Αυτή παραμένει βασικά η θεματολογία του ρεμπέτικου μέχρι τα σήμερα. Κι όσο αφελείς κι αν μας φαίνονται οι καταστάσεις αυτές καθ' εαυτές, δεν μπορούμε να αρνηθούμε στους εαυτούς μας τουλάχιστον, πως ο νοσηρός ερωτισμός που σκορπίζεται απ' τους ήχους ενός μακρόσυρτου ζεϊμπέκικου, δεν κυκλοφορεί κι ανάμεσά μας έστω και με διάφορα πολύπλοκα σχήματα, έστω ακόμα κι αν ξεκινάει από χίλιες διάφορες αιτίες.

Κι ερχόμαστε σε μια από τις πιο βασικές κατηγορίες που προβάλλουν «οι υγιείς ηθικολόγοι» για το ρεμπέτικο. «Είναι αρρωστημένο», λεν μ' αυστηρότητα, «ενώ το δημοτικό τραγούδι, γεμάτο υγεία και λεβεντιά», και κινούν το κεφάλι με σημασία, ενώ είμαι βέβαιος πως το δημοτικό μας τραγούδι τους είναι το ίδιο οχληρό όπως και το ρεμπέτικο, με τη διαφορά πως δεν τολμούν να ομολογήσουν ότι δεν τους αρέσει. Είναι σαν να βγουν και να πουν ότι δεν τους αρέσει ο Σαίξπηρ, για παράδειγμα, ή κάτι παρόμοιο. Ανέχονται το δημοτικό, όχι όμως και το ρεμπέτικο. Το τελευταίο είναι κάτι που κυκλοφορεί ανάμεσά τους και μπορούν να το πετάξουν –έτσι φαντάζονται– επειδή

δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες. Ίσως ξεχνάν ότι τα χρόνια μας δεν έχουν τίποτε κοινό με τα χρόνια της κλεφτουριάς, άσχετα αν οι ηρωικές πράξεις του στρατού μας τοποθετούνται δίκαια από την ιστορία πλάι στους Καραϊσκάκηδες και τους Κολοκοτρωναίους. Οι κύριοι αυτοί αγνοούν την εποχή μας καθώς και το ότι ένα λαϊκό τραγούδι καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μια τάξη ή μια κατηγορία ανθρώπων, μα τις επιδράσεις μιας ολάκερης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος, μαζί με τις διαμορφωμένες τοπικές συνθήκες.

Η εποχή μας δεν είναι ούτε ηρωική ούτε επική και το τελείωμα του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου άφησε σχεδόν όλα τα προβλήματα άλυτα και μετέωρα. Τα μετέωρα αυτά προβλήματα δημιουργούν περιφερόμενα ερωτηματικά που δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στον τομέα της πολιτικής και της κοινωνιολογίας, μα εξαπλώνονται με την ίδια δύναμη και στη φιλοσοφία και την τέχνη, ακόμη και στην πιο καθημερινή στιγμή τ' ανθρώπου. Ο τόπος μας επιπλέον εξακολουθεί, σχεδόν δίχως διακοπή, έναν πόλεμο με επιμονή και με πίστη για την τελική νίκη, μα πάντα και ιδιαίτερα σήμερα, κοπιαστικό και οδυνηρό. Σκεφθείτε τώρα κάτω απ' αυτές τις αδυσώπητες συνθήκες την παρθενική ψυχικότητα του λαού μας - παρθενική, γιατί τα εκατό χρόνια μόνον ελεύθερης ζωής δεν ήσαν ικανά ούτε να την ωριμάσουν ούτε και ν' αφήσουν περιθώριο για να ριζωθούν τα τελευταία ευρωπαϊκά ρεύματα.

Διπλή απόψε κλειδαριά

Στίχοι μουσική: Απόστολος Καλδάρας
Πρώτη εκτέλεση: Στράτος Διονυσίου

Απόψε το κεφάλι μου
θα το φορτώσω ζάλη
μην έρθεις μεσ' τη σκέψη μου
κι αλίμονό μου πάλι,
και μου φουντώσεις τη φωτιά
και γίνει πιο μεγάλη.

Διπλή απόψε κλειδαριά
βάζω στα σφάλματά μου
αντρίκειο θέλω έλεγχο
να κάνω στην καρδιά μου,
όπως ταιριάζει στ' όνομα
και στο ανάστημά μου.

Φανταστείτε λοιπόν αυτή τη στοιβαγμένη ζωτικότητα και ωραιότητα συνάμα ενός λαού σαν του δικού μας, να ζητά διέξοδο, έκφραση, επαφή με τον έξω κόσμο και να αντιμετωπίζει όλα αυτά που αναφέραμε πιο πάνω σαν κύρια γνωρίσματα της εποχής, κι ακόμη τις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες του τόπου μας. Η ζωτικότητα καίγεται, η ψυχικότητα αρρωσταίνει, η ωραιότητα παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο. Κι από 'δω πηγάζει η θεματολογία του.

Επαναλαμβάνω: ένας ανικανοποίητος μα έντονος ερωτισμός που ακριβώς η έντασή του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα και μια επιτακτική διάθεση φυγής από την πραγματικότητα με οιονδήποτε τεχνικόν μέσον, όπως είναι το χασίσι και τ' άλλα ναρκωτικά, που η χρησιμοποίησή του δείχνει την παθητικότητα της τάξης που το μεταχειρίζεται.

Καταλαβαίνετε βέβαια τώρα πως το αρρωστημένο στοιχείο του σημερινού μας λαϊκού τραγουδιού δεν έχει σαν αιτία ένα υπερβολικό ωρίμασμα ζωής –καθώς η μεσοπολεμική ντεκαντέντσα με κέντρο τη Γαλλία – και γι' αυτό δεν αποτελεί κάτι το σάπιο, μα προέρχεται καθαρά από μια στοιβαγμένη ζωική δύναμη που ασφυκτιά δίχως διέξοδο, δίχως επαφή, από μιαν υπερβολική υγεία, θα 'λεγε κανείς. Πάντως το αποτέλεσμα και στις δύο περιπτώσεις είναι μια παρακμή. Σημαντική όμως η διαφορά ανάμεσά τους. Η μια κινά απ' τη ζωή, η άλλη από το θάνατο.

Το να θέλει λοιπόν κανείς ν' αγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα του τόπου του, μόνον κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει. Τα χρόνια μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχνεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντο ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας, τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια.

Τώρα πολλοί μπορούν να πουν αυτά περίπου: «*Καλά. Όσα είπες είναι σωστά και τα παραδεχόμαστε. Μα τι μας πείθει ότι το ρεμπέτικο είναι η σημερινή μας λαϊκή έκφραση καθώς λες και που σαν τέτοια βέβαια πρέπει να συνδέεται με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους, κι όχι ένα τραγούδι μιας ορισμένης κατηγορίας ανθρώπων που εκφράζει την προσωπική της κατάσταση;*»

Το ερώτημα τούτο ασφαλώς σε πολλούς θα γεννηθεί, αν και προηγουμένως μίλησα όσο μπορούσα σαφέστερα, για την άμεση σχέση του ρεμπέτικου με το πλατύ μάλιστα σήμερα, και του τόπου και της εποχής μας. Αυτόματα επίσης καταρρέει και το επιχείρημα, ότι αποτελεί έκφραση προσωπικών καταστάσεων. Μένει λοιπόν να εξετάσουμε το ελληνικόν του είδος. Αν και κατά πόσον συνδέεται με τη λαϊκή μας παράδοση και ποια είναι τα στοιχεία που αντλεί απ' αυτήν.

Για να προχωρήσουμε και να μπορέσουμε να δούμε μαζί ό,τι συνδετικό στοιχείο υπάρχει, θα το εξετάσουμε από δυο ξεχωριστές πλευρές, πρώτα από τη μορφική του πλευρά κι ύστερα απ' το ύφος του.

Το ρεμπέτικο κατορθώνει, με μια θαυμαστή ενότητα, να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση. Απ' τη σύνθεση μέχρι την εκτέλεση, μ' ένστικτο δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την τριπλή αυτή εκφραστική συνύπαρξη, που ορισμένες φορές, σαν φτάνει τα όρια της τελειότητας, θυμίζει μορφολογικά την αρχαία τραγωδία. Ο συνθέτης της μουσικής είναι συγχρόνως και ο ποιητής καθώς και ο εκτελεστής. Βασικά του όργανα είναι τα μπουζούκια –μεγάλο μαντολίνο τουρκικής μάλλον προελεύσεως– κι ο μπαγλαμάς –παραλλαγή της κρητικής λύρας και της συγγενικής νησιώτικης, πιο μικροσκοπικής απ' αυτήν και κρουστές με πέννα. Η σύνθεση του τραγουδιού βασίζεται βέβαια πάνω στη χορευτική κίνηση, με τρεις χαρακτηριστικούς ρυθμούς, τον ζεϊμπέκικο, τον χασάπικο και τον σέρβικο (ο τελευταίος έχει ολιγότερη χρήση).

Ο ζεϊμπέκικος σε ρυθμό 9/8 είναι ο βασικότερος ρυθμός της ρεμπέτικης μουσικής. Προήλθε ασφαλώς απ' τα χορευτικά 9/8 των Κυκλάδων και του Πόντου, που εδώ όμως έχει χάσει ολότελα τη ρυθμική του αγωγή κι έχει γίνει αργός, βαρύς, μακρόσυρτος και περιεκτικότερος. Χορεύεται από έναν μόνο χορευτή και επιδέχεται αφάνταστη ποικιλία αυτοσχεδιασμού με μόνο δεδομένο την αίσθηση του ρυθμού. Ο καλός χορευτής στο ζεϊμπέκικο θα 'ναι εκείνος που θα διαθέτει τη μεγαλύτερη φαντασία και την κατάλληλη πλαστικότητα ώστε να μην αφήσει ούτε μια νότα μπουζουκιού που να μην τη δώσει με μια αντίστοιχη κίνηση του σώματός του. Σα χορός είναι ο δυσκολότερος και ο δραματικότερος σε περιεχόμενο.

Ο χασάπικος βασίζεται πάνω στο ρυθμό 4/4 κι ο τρόπος που χορεύεται –δυο χορευτές συνήθως, αλλά και τρεις και τέσσερις πολλές φορές– έρχεται σα μια προέκταση του δημοτικού χορευτικού τρόπου, με μια κάποια ευρωπαϊκή

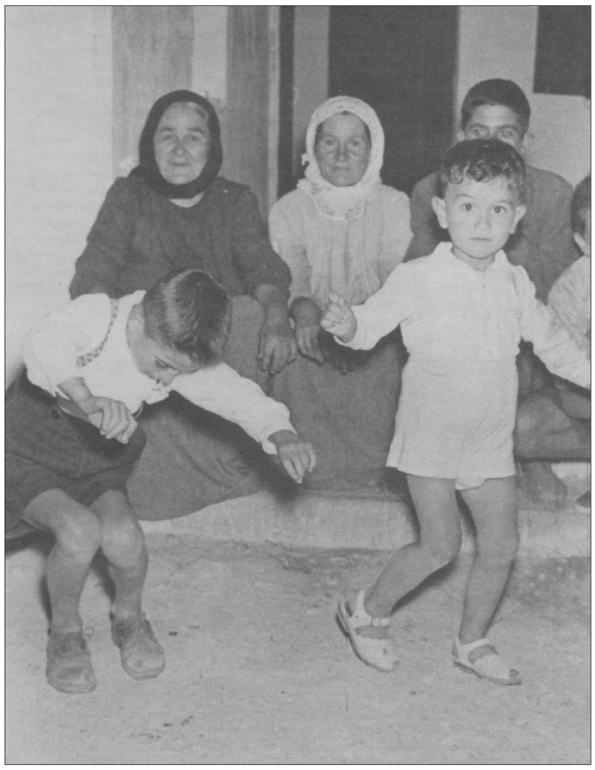
επίδραση. Δεν ξέρω γιατί, μα πολλές φορές μου θυμίζει –πολύ μακριά όμως– τη γαλλική java.

Ο σέρβικος, που κι η ονομασία του δείχνει την προέλευσή του, είναι ένας γρήγορος ρυθμός και παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον κι αυτό απ' τη μεριά της δεξιοτεχνίας και μόνο των εκτελεστών και του χορευτή. Χρησιμοποιείται πάρα πολύ λίγο· παραμένει μ' ένα ματαιόδοξο περιεχόμενο να φαντάξει, μια που ικανοποιεί μόνον το επιδεικτικό μέρος των ποδιών κάποιου χορευτή.

Ο ζεϊμπέκικος είναι ο πιο καθαρός, συγχρόνως ελληνικός ρυθμός. Ο δε χασάπικος έχει αφομοιώσει μια καθαρή ελληνική ιδιομορφία. Πάνω σ' αυτούς τους ρυθμούς χτίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι, του οποίου παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή, διακρίνομε καθαρά απάνω την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Όχι μόνο εξετάζοντας τις κλίμακες που από το ένστιχτο των λαϊκών μουσικών διατηρούνται αναλλοίωτες, μ' ακόμη, παρατηρώντας τις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης. Όλα φανερώνουν την πηγή, που δεν είναι άλλη απ' την αυστηρή κι απέριττη εκκλησιαστική υμνωδία. Όχι πως το δημοτικό τραγούδι δεν έχει κι αυτό στοιχεία διοχετευμένα στο ρεμπέτικο. Μα πολύ λιγότερα. Η παρουσία του είναι έντονη, ιδιαίτερα στο ελαφρότερο είδος που περισσότερο το χαρακτηρίζει μια χάρη και μια νησιώτικη ελαφράδα. Παράδειγμα φέρνω, αν θυμάστε, κάπως παλιότερα το «Πάρτη βάρκα στο λιμάνι - κάτω στο Πασαλιμάνι» καθώς και το γνωστότατο «Ανδρέα Ζέππο». Και τα δυο έχουν πολύ έντονα πάνω τους τη σφραγίδα του δημοτικού μας τραγουδιού. Μα για να εξηγήσουμε τη βασική αυτή προέκταση του βυζαντινού μέλους στο ρεμπέτικο, αρκεί να δούμε πόσο κοινή ατμόσφαιρα δημιουργούσε η παρακμή του Βυζαντίου με τη δικιά μας σήμερα.

Ατμόσφαιρα το ίδιο καταπιεστική, το ίδιο ασαφής, άσχετα αν στα χρόνια εκείνα προερχόταν από ένα λαθεμένο ξόδεμα θρησκευτικού συναισθήματος. Έτσι τα εκφραστικά στοιχεία του ετοιμόρροπου Βυζαντίου με την άμεση παθητικότητά τους βρίσκουν οικεία ατμόσφαιρα μες στο ρεμπέτικο –το σύγχρονο λαϊκό μέλος– για ν' αναπτυχθούν και να συνθέσουν τη σημερινή εκφραστική μορφή μιας το ίδιο έντονης παθητικότητας. Το δημοτικό τραγούδι και τα υγιή του εκφραστικά στοιχεία έχουν τη θέση μόνον μιας πιο άμεσης κληρονομιάς. Για τα 80% της ρεμπέτικης μουσικής, τίποτες παραπάνω.

Εξετάζοντας τώρα το ύφος του τραγουδιού βρίσκομε ευθύς εξ αρχής το βασικό εκείνο χαρακτήρα του συγκρατημένου, που μόνο επειδή είναι γνήσια ελληνικό, μπορεί και το κρατεί με τόση συνέπεια. Και στη μελωδία και στα λόγια και στο χορό δεν υπάρχει κανένα ξέσπασμα, καμιά σπασμωδικότητα, καμιά νευρικότητα. Δεν υπάρχει πάθος. Υπάρχει η ζωή με την πιο πλατειά έννοια. Όλα δίνονται λιτά, απέριττα, με μια εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει. Μήπως αυτό δεν είναι το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή; Και ακόμα ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή και προπαντός στο απέραντο αυτό sostenuto που προϋποθέτει δύναμη, συνείδηση και πραγματικό περιεχόμενο; Ποια από τις καλές τέχνες στον τόπο μας σήμερα μπορεί να περηφανευτεί ότι κράτησε τη βασική αυτή ελληνικότητα –τη μοναδική άξια κληρονομιά που έχουμε πραγματικά στα χέρια μας– για τη σύνθεσή της; Ποια μουσική μας μπορεί να ισχυριστεί σήμερα ότι βρίσκεται πέρα απ' το βυζαντινό μέλος, πέρα απ' το δημοτικό τραγούδι και στη χειρότερη περίπτωση πέρ' απ' τις σπασμένες αρχαίες κολώνες του Παρθενώνος και του Ερεχθείου, ότι βρίσκεται εκεί που όλα αυτά βρεθήκανε στην εποχή τους; **Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό**.



Επιτρέψατέ μου τώρα να σας παρουσιάσω δυο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικης λαϊκής μουσικής· τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της. [Είσοδος]

Οι λαμπροί αυτοί μουσικοί στο είδος τους προσεφέρθηκαν ευγενώς να παίξουν απόψε πέντε χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια για να μπορέσουμε έτσι να πάρουμε μια συγκεκριμένη ιδέα όλων αυτών που είπαμε πιο πάνω. Θ' αρχίσουν μ' ένα τραγούδι που έχει συνθέσει ο Μάρκος Βαμβακάρης πάνω στο ρυθμό του χασάπικου και με τον τίτλο «Φραγκοσυριανή κυρά μου». [τραγούδι] Το δεύτερο τραγούδι που θα ακούσετε είναι πάλι σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη σε ρυθμό ζεϊμπέκικου, «Εγώ είμαι το θύμα σου». [τραγούδι] Το τρίτο είναι σύνθεση της Σωτηρίας Μπέλλου (ζεϊμπέκικο), «Σταμάτησε μανούλα μου να δέρνεσαι για μένα». Από τα πιο χαρακτηριστικά στο είδος του. [τραγούδι] Το τέταρτο, σύνθεση Τσιτσάνη, σε ρυθμό χασάπικου. «Πάμε τσάρκα στο Μπαξέ τσιφλίκι».

Με την ευκαιρία, τώρα που θ' ακούσουμε το γνωστότατο «Άνοιξε-άνοιξε» του Παπαϊωάννου, θα 'θελα να 'λεγα λίγα λόγια για τη σημασία του και το σταθμό που φέρνει στη ρεμπέτικη φιλολογία του τραγουδιού, ζητώντας βέβαια πρώτα συγγνώμη απ΄ τους αγαπητούς μουσικούς για τη μικρή αυτή παρεμβολή.

Λίγο πριν απ' τον πόλεμο του '40, ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή – κουράστηκα για να σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός, μπορώ να πω, πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον «Ερωτόκριτο» του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο «Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή, αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα, πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για να αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή

και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς.

Πριν δυο χρόνια ο ίδιος ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά πάλι αυτούς τους στίχους «*Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι – το σκοτάδι είναι βαθύ – κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί*», ο ερωτισμός προχωράει και θίγει ακέραια το ανικανοποίητο, δίδοντας μια τόσο λεπτή μα τόσο έντονη αίσθηση μιας βαριάς ατμόσφαιρας, λες και προμηνούσε ένα άγχος, μια καταιγίδα. Φέτος, ο Παπαϊωάννου αυτή τη φορά, μας δίνει ολάκερο αυτό το άγχος με μια δυνατή κραυγή πια –η μοναδική μες στα ρεμπέτικα, και γι' αυτό τόσο αληθινή με το «Άνοιξε - άνοιξε». Δεν ξέρω, αλλά σ' αυτά τα τρία τραγούδια υπάρχει ένας συνδετικός κρίκος που δίνει ξεκάθαρα και μοναδικά το τραγικό στην ερωτική μας περιοχή. «Άνοιξε». [τραγούδι]

Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρον διασκεδάσεως «ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ-Παντελεήμονα όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρόλαδου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα. Ακόμη θα μιλούσα για το χορό του κομπολογιού όπου ένα παλικάρι μ' ένα γαρύφαλο στο στόμα γίνεται ένα μικρό κουβάρι γύρω απ' το κεχριμπαρένιο λαμπρό κομπολόι. Θα μπορούσα να 'λεγα τόσα πολλά που να μην έφταναν ώρες ολάκερες να μιλάω λες κι είμαι μοναχός μου.

Μα όλα αυτά είναι μια γοητεία.

Ακούσατε με τι ψυχρότητα και αυστηρότητα ειπώθηκαν αυτά τα πέντε τραγούδια. Ο ρυθμός δεν ξέφυγε ούτε πιθαμή για να τονίσει κάτι πιο έντονα, οι φωνές ίσιες, μονοκόμματες λες και τα λόγια δεν είχαν συγκίνηση. Έτσι είναι. Τίποτες που να σε προκαλέσει να τα προσέξεις, να τα ξεχωρίσεις. Πρέπει να ξελαφρώσεις μέσα σου για να δεχτείς τη δύναμή τους. Αλλιώς τα χάνεις γιατί αυτά δεν σε περιμένουν.

Έτσι κι εμείς.

Κάποτες θα κοπάσει η φασαρία γύρω τους κι αυτά θα συνεχίσουν ανενόχλητα το δρόμο τους. Ποιος ξέρει τι καινούργια ζωή μας επιφυλάσσουν τα «νωχελικά 9/8» για το μέλλον. Όμως εμείς θα 'χουμε πια για καλά νοιώσει στο μεταξύ τη δύναμή τους. Και θα τα βλέπουμε πολύ φυσικά και σωστά να υψώνουν τη φωνή τους στον άμεσο περίγυρό μας και να ζουν, πότε για να μας ερμηνεύουν και πότε για να μας συνειδητοποιούν το βαθύτερο εαυτό μας.

Πηγή : **http://www.hadjidakis.gr**

Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι

Στίχοι -μουσική: Απόστολος Καλδάρας
Πρώτη εκτέλεση: Στέλλα Χασκίλ, Σαλονικιά

Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι
το σκοτάδι είναι βαθύ
κι όμως ένα παλικάρι
δεν μπορεί να κοιμηθεί

Άραγε τι περιμένει
απ' το βράδυ ως το πρωί
στο στενό το παραθύρι
που φωτίζει με κερί

Πόρτα ανοίγει πόρτα κλείνει
με βαρύ αναστεναγμό
ας μπορούσα να μαντέψω
της καρδιάς του τον καημό

Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς

Στίχοι-μουσική: Απόστολος Χατζηχρήστος
Πρώτη εκτέλεση: Απόστολος Χατζηχρήστος, & Κική Αγγελοπούλου (Ντουέτο)

Γλυκοβραδιάζει κι ο ντουνιάς
αμέριμνος γλεντάει
την ώρα που ο Χάροντας
την πόρτα μου χτυπάει

Φίλοι, αδέλφια, συγγενείς
κάνουν για να με σώσουν
μα μπρος στο θάνατο σκορπούν
τρέχουν για να γλιτώσουν

Απελπισμένος κι άδικα
βοήθεια γυρεύω
μονάχος με το Χάροντα
ανέλπιστα παλεύω

Ο τρελός

Στίχοι: Μουσική: Άκης Πάνου
Πρώτη εκτέλεση: Μανώλης Μητσιάς

Άσ' τον τρελό στην τρέλα του
και μη τον συνεφέρεις
Τι κρύβει μέσα το μυαλό
ενός τρελού δεν ξέρεις

Μπορεί να βρει στην τρέλα του
αυτά που 'χει ποθήσει
και που δεν αξιώθηκε
να δει και ν' αποκτήσει

Βρε άσ' τον τρελό στην τρέλα του
άσ' τονε στο όνειρό του
Τον κόσμο αυτό σιχάθηκε
κι έφτιαξε ένα δικό του